Frakcija
magazin za izvedbene umjetnosti

Radikalizmi Istočne Europe

broj 22 / 23

Frakcija
performing arts magazine

Radicalisms of Eastern Europe

issue 22 / 23



Frakcija
preforming arts magazine

Radicalisms of Eastern Europe

issue 22 / 23

Frakcija
magazin za izvedbene umjetnosti

Radikalizmi Istočne Europe

broj 22 / 23

FRAKCIJA
magazin za izvedbene umjetnosti
performing arts magazine
broj 22 / 23, zima 2001 / 2002
issue no. 22 / 23, winter 2001 / 2002

izdavači
publishers:
Centar za dramsku umjetnost / Centre for Drama Art, Dezelićev prilaz 26, Zagreb
Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art, Trg maršala Tita 5, Zagreb

adresa uredništva
editorial address:
CDU - Centar za dramsku umjetnost, Dezelićev prilaz 26, 10 000 Zagreb, Croatia
tel.+385 1 4854 821
e-mail: frakcija@zamir.net

ovaj broj uredili su
this issue edited by:
Tomislav Medak
Petar Milat
Goran Sergej Pristaš

uredništvo
editorial board:
Goran Sergej Pristaš (glavni urednik / editor-in-chief),
Marin Blažević
Tomislav Brlek
Ivana Sajko
Aldo Milohnić
Ivica Buljan
Agata Juniku

lektura
proof-reading:
Boris Beck (hrvatski)
Tomislav Brlek (English)

dizajn
art direction:
cavarpayer

tisak
printing:
Zrinski, Čakovec

objavljivanje Frakcije omogućuju
Frakcija is supported by :
Gradski ured za kulturu Grada Zagreba, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Institut Otvoreno društvo Hrvatska

CONTENTS

SADRŽAJ

INTRODUCTION The issue of Frakcija in your hands is by a historical coincidence published after the terrorist-militarist caesura that seems to have finally ushered in the new millennium, to be the subject of artistic reflection and practice for years to come. Nevertheless, we think that the subject of this issue - "Radicalisms of Eastern Europe" - is one of the ways of addressing the global mechanisms of artistic, theoretical, political locating and dislocating, since it was precisely Eastern Europe that has for the past decade served as a test site for various activities the outlines of which are only becoming clear today.

We approached radicalisms either within the perspective of militant theory, or by portraying radical artistic practice originating in Eastern Europe or inspired by it, ranging from the theatre through net.art to performing arts. Maybe it was the general confusion and convergence of various disciplines, styles and movements that distinguished Eastern Europe and made it - beyond the imperial discourse of the new World order - the site of different and new adventures.

UVODNIK Izdanje Frakcije koje držite u rukama povijesnom je igrom slučaja izašlo nakon terorističko-militarističke cezure kojom je izgleda uistinu započeo novi milenij, što će valjda još godinama biti predmetom umjetničke refleksije i prakse. Svejedno držimo da je tema kojoj je posvećen broj - "Radikalizmi Istočne Europe" - jedan od načina da se odgovori globalnim mehanizmima umjetničkog, teoretskog, političkog lociranja i dislociranja, utoliko što je upravo prostor Istočne Europe tijekom minulog desetljeća bio eksperimentalnim poljem aktivnostima različitih provenijencija koje su tek danas poprimile jasnije konture.

Radikalizmima smo se približavali bilo iz perspektive militantne teorije, bilo portretiranjem radikalnih umjetničkih praksi koje su nastale na prostoru Istočne Europe ili bile njime inspirirane, u rasponu od kazališta preko net.arta do izvedbenih umjetnosti. Možda je upravo opća konfuznost i konvergencija različitih disciplina, stilova i pokreta ono što je obilježavalo Istočnu Europu te je - s onu stranu imperijalnog diskursa novog svjetskog poretka - činilo mjestom drukčijih i novih avantura.

In the issue #19 we overlooked the mistake on page 96. The part of the sentence: "Not wishing to underestimate the government that has a right to interfere with mind and body..." should read " Not wishing to underestimate the power the word has over mind and body..." We appologise to Mr. Juzbašić and the readers.

Manifesti taktilne umjetnosti

piše:
Mikhail Epštajn

Prevela
Milana Jović

Manifesto of Touch-Art

by:
Mikhail Epstein

Translated by
Natalija Reinova

page
14

MUZA DODIRA Stvari se moraju izrađivati rukama, nositi na sebi obilježje čovjeka, upijati u sebe njegovu toplinu. Samo u tom slučaju one postaju potpunim stvarima; projekcije kojih postaju znakovi. Stvar mora zračiti svojim smislom, ne na razini apstraktnog, nego na razini taktilnog, kao što je to slučaj s toplinom i mirisom. Stvar se mora osjetiti u rukama, kao prijateljski stisak.

Zato u naše vrijeme nastaje nova vrsta umjetnosti koja se temelji na taktilnim osjećajima. Primjerci se te umjetnosti percipiraju u mraku i tišini, na dodir. Površina stvari za istraživača (gledatelja ili slušatelja) postaje predmetom istančanih osjećaja i prostorom umjetničkog traganja.

O, kad bih mogao vratiti sram prstiju koji vide i ispupčenu radost prepoznavanja" (Josip Mandeljštam).

Naša se taktilna umjetnost odaziva na patnički zov pjesnika. Ukoliko gledatelji i slušatelji imaju odnos s projekcijama i simbolima stvari, onda preko taktilnog taj odnos imaju sa stvarima kao takvim, kao s produžetkom vlastite ruke i tijela. Vizualno i slušno percipiranje previše je usmjereno na znakove, previše je intelektualno i ideologizirano, tražeći istinu s onu stranu stvari, a ne u njima samima. Tu nastaju pojmovi poput "privida se", "prikazuje se", "čulo se". Čovjek ima mogućnost da vidi i čuje nešto izmišljeno i nepostojeće, ali taktilni doživljaj nikada ne laže; on se dotiče same srži stvari. Ono taktilno nije percepcija uvjetnog signala udaljena od svog izvora, kao što je slučaj sa svjetlosnim zrakama ili zvučnim oscilacijama, nego izravno zbližavanje, pa čak i ujedinjavanje - tijelo s tijelom, srodno sa srodnim. Apostol Toma, ne vjerujući svom vidu i sluhu, poželio je dotaknuti tijelo uskrsloga Krista i za to je dobio blagoslov svoga učitelja. Vjera je slična dodiru jer traži apsolutnu izvjesnost.

Zato mi, poput slijepaca, učimo percipirati stvari u mraku, razvijajući u sebi sposobnost duhovnoga vida. Utonula u mrak, stvar počinje zračiti duhovnim svjetlom koje se osjeća na dodir. Na takav je način stvaralaštvo porodilo novu vrst umjetnosti - obline u mraku ili taktilnu skulpturu... Nitko i nikada nije vidio ove kipove koji su uronili u vječni mrak podzemnih izložbenih dvorana. Možda je jedino autor u trenutku slabosti ili duševnoga pada sebi dozvolio da promotri djelo svojih ruku, isključivo namijenjeno za percipiranje u mraku. Možda je njihov izgled užasan, nezgrapan i ružan. Ali, koliko oni puno govore onim osjetljivim prstima koji mrse nježne lokne, tanke članke, svu tu poeziju nevidljive i istinite ljepote koja jest neposredan bitak produžen postojanjem naših prstiju i tijela! Skulptura u mraku budi duboki umjetnički instinkt koji nije usmjeren na znakove postojanja, nego na postojanje kao takvo u čistoći njegove prisutnosti.

K TEORIJI DOTICAJA (FRAGMENTI) Ponekad mi se u vlastitim maštanjima pričinjavao sistem čovjekova znanja koji se bazira na erotskom iskustvu. Ta teorija doticaja u kojoj je tajna i dostojanstvo drugog bića, sastoji se baš od toga da to biće daje početni temelj za razumijevanje drugoga svijeta. Suglasno toj filozofiji, naslada je potpuniji i neobičniji, osobiti oblik zbližavanja s drugim, a također je i umijeće pomoću kojega spoznajemo ono što se nalazi izvan nas samih. (Marguerite Yourcenar, *Hadrijanovi memoari)*

Dodir je poželjan, ali istovremeno izaziva i strah, kao uostalom i sve što je sveto. Nema ničega intimnijeg nego tuđe tijelo. Nemoguće je sjediniti se s tom tajnom, ali je nije moguće ni zaobići; moguće je jedino dotaknuti ju.

Tako se dodiruju majka kada tješi dijete, muž i žena kada žele jedno drugo ili doktor kada liječi bolesnika.

Poslije reče Tomi: upri prst svoj ovdje i pogledaj ruke moje; daj mi ruku svoju i uvuci ju u rebra moja; i ne budi nevjeran nego vjeran.

Dodir je sam po sebi dualan. On ujedinjuje i razdvaja. On poništava razdaljinu i povlači granicu. Dotičući nešto, mi ujedno shvaćamo nedodirljivost onoga koji dodiruju naše prste. Dodirom mi stvaramo oblik nedodirljivog. Dodir nas čuva od grijeha prodiranja i od grijeha razdvajanja. Dodir je upravo ono što mora biti - granica. Granica se uspostavlja površinom naših prstiju kako ne bismo prešli tu granicu. Tijelo je sveto u svojim granicama. Dodir je mjesto granice, postojanje granice, linija koja čuva od nasilja i spašava od samoće.

Svatko tko dodiruje drugoga, dodiruje sebe. On prvi puta osjeća vlastitu kožu. On prvi puta prepoznaje udubine, ispupčenja, brazde - tlo kroz koje prolazi njegova granica. Jedan dodir - dvije samospoznaje.

Zahvaljujući dodirivanju, svijet postaje toplijim. Dvije topline u dodiru postaju vatra. Tamo gdje se prsti isprepleću i ramena se slegnu, počnu kucati mala srca. Dodir je krštenje za nepokrštene, obrezivanje za neobrezane. Tijelo k tijelu. Tamo gdje se dodiruje vanjsko, stvara se dubinsko.

KNJIGA I TIJELO Zašto su knjige izabrane kao prvi eksponat na izložbi Touch-arta?* Zato što se u registru naših osjećaja najfascinantnije metamorfoze događaju upravo s knjigama. Iz objekta koji se gleda, one sve više postaju taktilnim objektom, a također i mirisnim i slušnim. Budući da papir gubi vrijednost znakovne informacije i postaje ekran, što preostaje u tom slučaju? Prije svega mirisi silnih godina različite starosti. Također i zvukovi: šuštanje i šuškanje. I napokon dodir: glatki, hrapavi rebrasti, stari ili glatki papir. Dodirujući korice knjiga skrivenih u tami prošlosti, mi shvaćamo što će knjiga postati za buduće naraštaje: objekt materijalne kulture, isto kao i papirusi i pergamenti koji su nekada bili utjeha mudraca, oruđe svećenstva, izvori skrivenoga znanja za učitelje na putu spasenja.

Još do nedavno većinu našega vremena zauzimalo je čitanje, a veći dio našega prostora zauzimale su knjige. Sa svih smo strana bili okruženi koricama, uvezima, stranicama, naslovima... I eto, sada knjige polako nestaju s povijesnog horizonta, ostavljujući nam za uspomenu taktilne uspomene - dodirivanje omiljenih uveza, glađenje korica s njihovim otiscima, težinu velikih svezaka, prelistavanje krhkih stranica.

Stranice knjiga stare i postaju hrapave zato što percepcija čitatelja odskače od idealnog oblika, toga glatkog i svijetlećeg ekrana. Knjiga brzo postaje arhaičnim objektom. Njezin papirnato-prašnjavi miris, stranice koje se lako gužvaju, sama njezina materijalnost, znakovi su neke odumiruće civilizacije. Šećem između polica u biblioteci i osjećam se kao da sam u Babilonu ili u staroj Grčkoj, iako tada još nije bilo knjiga u Gutenbergovu smislu.

* Eksponat I. Danilove i M. Epštajna koji se zove "Naše omiljene knjige", predstavlja nekoliko knjiga ruske klasične poezije i proze koje su zatvorene u produženu kutiju. U kutiji su napravljena dva otvora, za desnu i lijevu ruku, kroz koje se knjige mogu dodirivati. Same knjige ostaju nevidljive.

U književnom stvaralaštvu još se mogu stvarati rariteti, genijalna djela, ali civilizacija je već napustila ovo mjesto. Oči su se navikle na prostor ekrana i biserje elektronskih slova. Ormari s knjigama, redovi uveza s utisnutim nazivima - sve je to relikvija u domaćem ambijentu, kao što su to i bakine haljine ili starinski namještaj. To je zona arheoloških iskapanja.

Može li i tijelo s vremenom postati anakronizam? Kada se svede na zapis genetičke formule, ono se lako može slati preko elektronskih žica, s terminala na terminal. U našoj je civilizaciji knjiga srodna tijelu, ima istu prirodu jer je i tijelo neka informacija koja zauzima mjesto u prostoru, koja posjeduje svoju gustoću, inertnost i nemogućnost spajanja s drugim tijelima. Međutim, kada se informacija intenzivno iščitava iz tijela i počinje putovati kao neka kodirana matrica ili elektronski snop žica koji prelazi s ekrana na ekran, onda se tijelo kao trodimenzionalni prostorni objekt shvaća kao anakronizam nestalih epoha. S nestajanjem knjige nestaje i tijelo.

Amerikancima je već i psihološki teško dodirivati jedne druge zato što u samom izrazu dodira leži nešto arhaično, neadekvatno toj znakovnoj supstanci iz koje se sastoje ljudi. Ljudi postaju sve manje tjelesnim, gube osjećaj zadovoljstva i boli. Umjesto oboljelih organa - bezosjećajne proteze; umjesto zadovoljstva - zdravlje... Dodirivati nekoga u znakovnom društvu isto je što i sricati ustima i prstom pratiti retke dok čitaš knjigu. Samo neobrazovan čovjek može si dozvoliti na tako grub i nepristojan način otjelotvoriti znakove.

Ali potreba za dodirivanjem dana nam je samom prirodom. Istraživanja su pokazala da djeca odgajana u bogatim internatima zaostaju u intelektualnom razvoju jer ne dobivaju dovoljnu količinu dodira, taktilnu ljubav roditelja. Budući da taktilno nestaje u razvijenim informatičkim društvima, gdje se praktički sva komunikacija događa na udaljenosti, društveni se taktilni kanal premješta iz realnosti u muzej, na izložbu taktilne umjetnosti. Što će se više razvijati elektronski sistemi umjetnog intelekta, to će ono taktilno sve više postajati reliktni talog civilizacije. Doći će vrijeme nostalgičnih društava gdje će se dozvoljavati, pa čak i poticati dodirivanje te gdje će se ljudi susretati da bi osjetili stvarnost i međusobnu povezanost.

Moguće je da ova izložba Touch-arta postane poticaj za otvaranje taktilnih društva, gdje će se dodirivanje pokazati u novoj kvaliteti - kao naročito očuvana, umjetnički i umjetno uzgojena atmosfera.

KAKO ĆEMO TO NAZVATI - MALI RJEČNIK DODIRA I TAKTILNE UMJETNOSTI **O, kad bih mogao vratiti sram prstiju koji vide i ispupčenu radost prepoznavanja** (J. Mandeljštam)

Svako osjetilo ima svoj vid umjetnosti. Likovna umjetnost - slikarstvo, skulptura; Slušna umjetnost - glazba; Mirisna umjetnost - parfumerija; Umjetnost okusa - kulinarstvo; Taktilna umjetnost - ???

Parfumerija i kulinarstvo nisu čista umjetnost nego primjenjena, jer imaju i praktičnu upotrebu. Međutim, okus i miris imaju svoj udio u estetici. Samo dodir ostaje nesvrstan: za njega još nema muze. Slijepci opipavaju skulpture i druge lijepe stvari na takav način kao da su to predmeti taktilne umjetnosti. Ali pomak te funkcije samo nadopu-njava defekt vida.



I. Danilova i M. Epštajn: Naše omiljene knjige
I. Danilova i M. Epstein: Our Favourite Books

Mi čak nemamo riječ kojom bismo definirali specifičan predmet dodira. Mi vidimo boju i svijetlo. Mi čujemo glazbu. Mi udišemo mirise. Mi isprobavamo okuse, a ponekad u njima i uživamo. Ali što mi dodirujemo? Možemo li nazvati ono što nam predstoji dodirnuti - sjaz (u arhaičnom ruskom komanda za stoj u psećim zapregama, op. prev.). *Sjaz* se rimuje s *veza, vez* (u ruskom *vjaz* i *svjaz*, op. prev.), podsjećajući na "javu", a srodno je etimološki s riječima *posezati* i *prisezati* (od praslavenskog *sengati* što znači nabaviti nešto, nešto dotaknuti, dohvatiti, dodirnuti). *Java* je realnost za oči, a *sjaz* - realnost za ruke. *Sjaz* je ono što mi dosežemo kada posegnemo za nečim i što možemo osjetiti na dodir. Kad je apostol Toma, koji nije vjerovao svojim očima, dotakao prstima Kristove rane, one su za njega postale *sjaz*.

U riječima *osjetiti* i *sjaz* izražena je motorička strana taktilnoga - dotaknuti, dodirivati. Moguća su i druga značenja, uz druge glagole, poput *opipati, doseći*. Iako su u suvremenim rječnicima ove posljednje riječi postavljene kao sinonimi, nije objašnjen spektar taktilnih nijansi osjeta koji one predstavljaju. *Dodir* je kratki kontakt s predmetom, može se reći s vrhom prstiju. *Dodirivanje* je dublji čin koji počinje na površini, usmjeren u dubinu predmeta i koji prati sve hrapavosti i udubine. *Opip* je grublja gesta koja je u stanju nešto zgužvati ili pak raspraviti nabore, koja nešto može izvrnuti naopačke, koja uništava tajnu i sramotu. Riječ *opip* korijenski je vezana s riječi *pipci* - organi životinjskog i tehničkog podrijetla. Onjegin je bio sretan kad bi dotaknuo Tatjanu, ali ju je mogao dirati samo u mašti; pipanje nije bilo primjereno njihovim odnosima. Ono što dodirujemo mogli bismo nazvati *dodirje*, ono što diramo *dirje*, ono što pipamo, *opiplje*. Koliko se još riječi odnosi na taktilno, a spavaju neprobuđene u našem jeziku, kao što spavaju i mogućnosti taktilne umjetnosti.

Stabljika biljke ili površina kamena u odnosu prema vrhovima prstiju je *dodirje*: glatko, ugodno na opip. Dječje čelo vruće od temperature ili rame drage žene - to je *dirje* koje može strepiti, drhtati, treperiti, umiljavati se. Pasternakov lirski junak dira svoju ljubljenu "kao tragedija kazališnu dvoranu". Ovdje ono taktilno pokazuje svoju korijensku pripadnost emocijama i estetici. Opip je poput izbrazdane i iskopane površine, zgužvane tkanine, poput policijskog pretresa ili upucavanja.

Kad je riječ o taktilnoj jasnoći stvari, njenoj izrađenosti i oformljenosti koja, kao da je isklesana, posebno isklesana, ono u što se mi upiremo ili utičemo možemo nazvati *taču*. (ruski *tačje* ima srodstvo s engleskim touch zahvaljujući čemu ta riječ može brzo ući u svakodnevnu jezičnu upotrebu). Osim poigravanja sa engleskim *touch*, riječ *tačje* ima i svoju rusku (i hrvatsku, op. prev.) točnost srodnu riječima koje imaju glasovne promjene *a/o/i/* u korjenu kao što su *točan, točiti, taknuti, istočiti, točka, tkati, pritaknuti, utaknuti*. Te riječi imaju isti zajednički korijen s engleskim t*ouch* (iz koje riječi potječe i tokata - udaranje prstima po tipkama klavira). Ruske riječi s korjenom *toč/tič/tač* (i hrvatske, op. prev.) kao da zaoštravaju mjesto kojega se dotiče englesko *touch*; izoštravaju, pojašnjavaju i pretvaraju u točku. Prema tome, *touch-art*, umijeće dodira, ruski (a i hrvatski, op. prev.) moglo bi se zvati tač-art. Umjetnost tača "natiče svoj prst" u svoj predmet i poziva posjetitelja da čini isto - tače eksponat svojim dodirom.

Kako se može nazvati umjetničko djelo koje se percipira isključivo dodirom? *Taktema? Umjetdod* (od iskustvo dodira)? *Slijepok* (od riječi lijepiti ili slijepac)? *Sljep? Lijepnjina? Lepta?* (moneta u podzemnom carstvu koju u

mraku uzima Haran kao naknadu za prijevoz na drugi svijet). Mi pretpostavljamo da bi najbolji razgovorni naziv za predmete umjetnosti dodira bio *lijep* (od *lijepiti*), a znanstveni termin - *taktema.*

Ljep je jedinica *ljepote* (drevni ruski *lepotá*), odnosno jedan *kras* (od *krasota*) (ovaj drugi termin više je primjeren suvremenom ruskom jeziku). Ali za razliku od ljepote koja je uglavnom usmjerena na ono vizualno i promatračko, mi ćemo *ljepotom* ili *lijepošću* zvati krasotu dodirivanja, slijepljenu, lijepljenu, onu koja je usmjerena prema taktilnom i koja se postiže na dodir. Stvaratelja takve umjetnosti možemo nazvati *lijepnikom*. Eto primjera upotrebe:

***Lijepovi* izloženi u ovoj galerlji imaju zajedničku temu valovite površine. Medu njima se izdvajaju djela umjetnice I.; nabori valova, hrptovi, zavijuci, grebeni, a također i rupičaste površine koje dočaravaju plastičnost pjene, sitni nabori rijeke... Bilo bi interesantno pogledati djela ove *lijepnjikinje* uz svjetlo dana, ali to je zabranjeno zakonom ove umjetnosti.**

Ako *lijepovima* zovemo stvari koje su specijalno stvorene za taktilno, onda eksponate taktilne umjetnosti stvorene i nađene u prirodi ili kulturi možemo zvati *dirjima*. To mogu biti perce, gljiva, biser, školjka, grana s lišćem... Skrivene u tami i odvojene pregradom od posjetitelja, te su stvari skrivene od svih osjećaja osim jednog jedinoga - taktilnog osjećaja. Ti diraš njih, oni diraju tebe, i tako su beskonačno dirljivi, jer su nevidljivi, nečujni i ostavljeni na granici postojanja. Njima je dozvoljeno samo dirati tebe, doticati tebe, ali ne i dosezati u polje tvog vida, sluha, nosa i usta kao što je to dozvoljeno upornijim i pronicljivim stvarima osjetima *vida, sluha, mirisa, okusa*. Ta *dirljivost* je svedena na minimum ali posjeduje neočekivanu snagu, značajnost prisutnosti. Neko malo zrnce pijeska - ali kakav je to fascinantan *dir*, mali, istančan, oštar, kao da te nova stanica ili kost moli za dozvolu da postane dio tvoga organizma.

Kako ćemo zvati promatrača, istraživača te umjetnosti? On nije gledatelj, nije ni slušatelj, a sigurno nije niti gurman ili udisatelj. On je *diratelj* i *dodiratelj*. Primjer iz buduće recenzije:

Jedan od *dirova* je svileni plod, nešto između jabuke i breskve, koji je izložen odmah nakon umjetno izrađene svile i sadrži prozirnu aluziju na podrijetlo tkanine od kore plodova i raslinja. Zatim slijedi *dir* koji predstavlja sočnu tkaninu koja se doslovno lije. Ona je prohladna, ostavlja vlažni utisak, kao potok ulijeva se u dlan, ali na prstima od nje ne ostaje ni kapi, nikakvih mokrih tragova. Napokon, pelud nekog nepoznatog *cvijeta dira vas osjećajem* nevjerojatne koncentracije života. Tisuće nerođenih cvjetova priljubljenih k vašem dlanu koji se ovijaju oko vaših prstiju. Vjerojatno je ovaj zadnji *dir* umjetna tvorevina napravljena od cvjetnog pudera... Mi želimo naglasiti da je za razliku od prethodne izložbe namijenjene ljubiteljima *dira*, ova namijenjena ljubiteljima *dodirja*, koji istražuju dugo i detaljno i imaju neki stupanj uzajamnog kontakta s taktilnim predmetom.

THE MUSE OF TOUCH Things have to be created by hands, bearing the impression of humans, receiving their warmth - only then can they grow into complete entities, with symbols as a performance of their even projections. A thing has to shed its own sense, not abstractly, but in a tactile sense, the same as warmth or scent. One has to feel the thing in his/her hands, as a handshake among friends... Therefore, it is not coincidence that, in our time, a new form of Art emerges, the one intended for the organ of tactile sense. This Art's works are to be perceived in the darkness and silence - by touching. The surface of things turns to an object of the most sophisticated experiences and a wide space of artistic researches for their "toucher" (compare to "watcher" or "hearer").

If only could return the disgrace of seeing fingers, and protruding joy of recognition". (O. Mandelstam).

Our Touch-art responds to that melancholic call of the poet. In case a watcher or listener encounters projections or symbols of objects, a touch perceiver encounters the object as an extension of his/her hands and body. Visual and acoustic perceptions are overaimed at symbols. They are too intellectual and ideological in their search for the truth from some other side of things and not simply inside them. This is exactly from where the ideas of "have visions", "appear to someone", "mishear" arise. Humans are gifted to see and hear imaginary, non-existing matters. However, sense of touch never lies, it makes contact with the essence of the object itself. Consequently, touch is not perception of a prearranged signal distanced from its source, as light beams or sound vibrations are, but a direct nearing, even joining: body to body, related to related. Thomas the Apostle, not believing what he had seen and heard, wished to touch, with his own fingers, Christ's wounds, for which the Master blessed him. Faith resembles touch since they are both searching for the Absolute truthfulness.

... From here we learn to perceive things in the dark, resembling those who are blind, who have developed the ability of spiritual sight. The thing, plunged into darkness, releases spiritual light that is to be perceived by touch. Subsequently, creation of things gave birth to a new form of Art - modelling-in-the-dark, or tactile sculpture... No one has ever seen these sculptures plunged into eternal darkness of subterranean exhibition halls. It is very likely their author is the only one who, at the moment of his weakness or emotional decay, allowed himself a glance at his own work created by his hands intended exclusively for tactile perception. It is very possible their appearance is awful, absurd, shocking. However, imagine how much they can tell to the sensitive fingers touching their smooth curls, subtle joints, this entire poetry of invisible undeceptive beauty that reveals ingenuity of being extended with the existence of our fingers, our body! Sculptures-in-the-dark wake the most profound artistic instinct directed not to the symbols of existence, but to the being as it is, in all the purity of its presence.

Image No. 2

TO THE THEORY OF CONTACT (FRAGMENTS) **Occasionally, I had visions of the harmonious system of human knowledge, based on the sensual experience, the Theory of Contact, in which the secret and merit of another being lie precisely in the fact that another being is the bearing point for understanding of another world. According to this philosophy, enjoyment would be a special form, more - complete and unusual, of this nearing to the Another, as well as it could be defined as a mastery which helps us to recognise what is beyond us.** (Marguerite Yourcenar, Memoirs of Hadrian)

Touch is, simultaneously, desired and frightening, like all sacred phenomena. Nothing is more intimate than another¢s body. It is impossible either to flow together with this secret or to surpass it - it can only be touched. That is the mother's touch when consoling her child; a wife and husband - longing for each other; a doctor - healing the diseased. One could recognise the Lord by touch:

Thereafter reveals to Thomas: offer your fingers here and look at My hands; offer your hand and place it into My ribs; and do not remain in unbelieving, but in believing.

Touch is dual in its nature: it connects and disconnects. It overcomes distances - and outlines boundaries. By touching, we are, at the same time, learning the untouchableness of the matter being touched with our fingers. Our touch models the shape of the untouchable. Touch keeps us from the sin of intrusion and from the sin of separation. Touch is understood as what it ought to be: a boundary. A boundary created by our fingertips in order not to pass over it. The body is sacreo>in its own boundaries. Touch is the boundary point, the existence of boundary, the dividing line between separation and unification drawn among all beings in order to keep from an assault and save from solitude.

Whoever touches somebody else, touches himself/herself. For the first time, he/she feels his/her own skin. For the first time he/she recognises dimples, prominences, grooves - the boundary area. One touch - two self-knowledges.

Owing to the contact of touch, the world is becoming more ardent. Two heats in touch turn to fire. Where fingers entangle or shoulders are pushed together, small hearts begin to strike.

Contact by touch means the baptising of the unbaptised, circumcision for the uncircumcised. Body to body. The internal is formed where the external has been touched.

BOOK AND THE BODY Why have books been selected as the first exhibit on the Touch-art exhibition?* The reason is the following: due to our emotional records, the most amazing metamorphoses occur

* I. Danilova and M. Epstein's exhibit is called "Our Favourite Books" and it represents a certain number of the Russian classical books of poetry and prose which are locked in an oblong case. In the case there are two holes (for a left and right hand) through which it is possible to touch books. The books themselves remain unseen.

exactly with the book. From the visual object, it is more and more converting into a tactile, as well as olfactory and auditory one. Since paper has been losing its value as the source of symbolic information, being replaced by screen, - what is to become of it? First of all, odours of numerous years of various ages. Also sounds: rustling, crackling. At the end, touch: smooth, rough, loose, glossy paper. Touching the book cover, plunged into darkness of the past, we begin to understand what the book is going to be for the future generations - an object of material culture, equally with all those papyri and parchments which had once used to be a comfort for wise men, instruments for priests, the source of concealed knowledge, preceptors for the work of salvation.

Until recently, the majority of our time was occupied by reading books, and the majority of space with books themselves. All around us there were bindings, imprints, titles, pages, dust-jackets... And, more and more books are floating away behind the historical horizon, leaving a memory of tactile sensation: touching of favourite covers, smoothing of bindings with their profound imprints, the heaviness of weighty volumes, passing through delicate pages.

The book pages are getting older and rougher because the reader's perception is already repelled by the ideal, smooth and luminous screen. The book is, noticeably, turning into an archaic object. Its paper-dusty odour, easily rumpled sheets, as well as its materiality are the signs of some disappearing civilisation. I wander among library shelves - and I feel as if I were in Babylon or Ancient Greece, although, at that time, the so-called Gutenberg's book did not exist. Anyway, there is still a possibility for creation of rarities in the book genre, i.e. artistic works, but the civilisation has already deserted this place. Eyes got used to ethereal screen distances, to a pearly placer for electronic letters. Bookcases, rows of covers with stamped titles - all of them are relics in home environment, like granny's traditional costumes or antique furniture - the zone of archeological relics.

Is the body itself, by the time, going to turn to an anachronism? If we reduce it to the genetic formula, it can easily be transmitted via electronic wires from terminal to terminal. In our civilisation, the book is related to the body, has the same nature since the body is a sort of information occupying certain space and it possesses its compactness, inertness, and impenetrability for other bodies. However, if the information can be read from the body and if it starts to wander in the form of some coded matrix or electronic wire bundles, running from screen to screen, this very body, as a three-dimensional spatial object, is perceived as a remnant of the past. The disappearance of the book means the disappearance of the body.

For Americans, it is already psychologically resentful to touch one another because mere gesture, while touching, is archaic, inappropriate for the symbolic substance which people consist of. People are getting

less and less corporeal, losing their sense of pain and pleasure. Instead of aching organs - insensible prosthetic devices; instead of pleasure - health... To make a touch-contact with another person in the symbolic societies is equal to moving your lips and passing your fingers along lines while reading a book. Only the half-educated people are allowed to physically read symbols in such a rude and indecent way.

However, the need for touch-contact has been natural. According to research, children, even if brought up in a rich orphanage, do not keep up in mental development with their peers, due to deficient amount of touch-contact received, i.e. tactile love of their parents. Since touch-contact has been vanishing from the use in the developed informational societies, where practically all communication has been performed from the distance, the social tactile channel is moving from the reality to the museum, on the exhibition of Touch-art. Together with the development of electronic systems of artificial intelligence, tactual matters will more and more move to the sphere of the relics of civilisation. Nostalgic societies will arise in which touch will be allowed and even stimulated, moreover, people will meet for special occasions just to feel "reality" and the "touch" of one another.

It is likely that the present Touch-art exhibition will turn into a symbol of building up tactual societies where tactility will be revived in new quality - as a particularly fostered, artistically and artificially creative environment.

HOW TO NAME IT - TOUCH-ART GLOSSARY **Oh, if only I could bring back the disgrace of seeing fingers.** (J. Mandelstam) And the protruding joy of recognition. There is a specific kind of Art for each organ of sense: Fine Art - Painting, Sculpture; Acoustic Art - Music; Olfactory Art - Perfumery; Gustatory Art - Cookery; Touch Art - ???

Perfumery and Cookery are not pure Arts, but applied ones, since they also have their practical application which does not mean that olfactory and gustatory senses do not have their share in Aesthetics. The tactile sense is still an outcast, the only one without its Muse. Blind people feel sculptures, as well as other "beautiful touchable" things, as if they were works of Touch-Art. Moreover, the merging of functions even makes up for the visual defect.

We do not even have a word to mark the specified object of touching. We can see light and colour. We can hear sounds. We can breathe odours, and, within some time, we can savour taste. Still, what is that we can feel by touching? Is it possible to name it about-to-be-touched, or offering-itself-to-be-touched - i.e. "*sjaz*" (a noun derived from the word meaning "a sense of touch"? "*Sjaz*" rhymes with "*svjaz*" (meaning "connection"), and, at the same time, it resembles "*jav*"(meaning "reality") and is related, in its root, to the words "*posjagat'* " and "*prisjaga*" which come from "sengati" in the Proto-Slavic language meaning "to

Image No. 3

reach, to touch, to grip". *"Jav"* is the reality for eyes, as *"sjaz"* is for hands. *"Sjaz"* is what we reach when we approach something and what we can recognise by touch. When Thomas the Apostle, not believing his eyes, touched Christ's wounds with his fingers, they were **sjaz** for him.

The words *"sjaz"* and its corresponding verb *"osjazat'* " express the motor aspect of touching - to reach something by touch. Other designations are acceptable, in accordance with the meaning of verbs like *"kasat'sja"*, *"trogat"* and *"š'upat"* ("to touch lightly"; "to touch, to fondle"; "to palpate"). Although in modern dictionaries they are noted as synonyms, it is obvious they offer a whole range of various tactile sensations. *"Kasat'sja"* ("to touch lightly") is a short, quick contact with an object, say, with the fingertips. *"Trogat'* " ("to touch, to fondle") is a longer, more inquiring move, starting from the surface and going deeper in, passing over convexities. *"Š'upat"* ("to palpate") is a rougher move that can rumple something, unfold pleats, twist in-out, destroy a secret, put a disgrace to the end. Therefore, it is no coincidence that words *"š'upal'ca"* and *"š'upî"* refer to animal organs as well as to technical ones, i.e. the non-human sense of touch (in English "feelers, tentacles") have the same root. *Eugene Onegin* was full of joy when he had a chance to unexpectedly touch *Tatiana*: he could only imagine fondling her, and we cannot even connect palpation with their relation.

Can the object we lightly touch (*"kosnut'* ") be named a *"kas"*, that we fondle (*"troga'* ") a *"troz'* ", that we palpate (*"š'upa"*)? How many words related to the sense of touch still slumber, not woken to the language, as for the opportunity for Touch-Art.

The *"kas"* (a light touch), quick, smooth and pleasant, is the relation of a plant stem or a stone surface towards the finger. The *"troz'* " (fondle), a caring, trembling, touching move, is a scorching infant's forehead or be-loved woman's shoulder. Pasternak's lyrical hero fondles the loved one "like a tragedy fondles the auditorium" - here tactility reveals its root connection between emotions and aesthetics. Finally, the *"š'up"* is a grooved and wrinkled surface or rumpled cloth or shabby clothes resembling police search or pestering.

If we discuss tactile clearness, creation and design which appear to be specially chiselled, the object we poke (originally *"tîchem"*) can be called *"tach"*. Owing to its close relation with the English word "touch", it can easily be accepted in the Russian language. However, apart from this word-play on the English "touch", the word "tach" has its own Russian accuracy. It is also related to the Russian words with the vowel gradation "o, š, a" in the root, for example, *"tochnij"* ("accurate"), *"tochit'* " ("pour"), *"tîkat'* " ("poke"), *"stachivat'* " (*"touch up"*), "tochka" ("point"), *"tachat'* " ("stitch"), *"tkat'* " ("weave"), "protknut' " ("pierce"), *"utîkat'sja"* ("set in") - it has the same root as the English for "touch" (the same where "tokkata", meaning poking

fingers on the keyboard, comes from). The Russian words with *"toch/ tich/ tach"* in their root, seem to somehow distinguish and emphasise this position which is related to the English "touch". Moreover, they sharpen, specify and turn it into a point. In accordance with Touch-Art, the art of touch, can, as well in the Russian language, be named "tach-art". The Art of ***"tach"*** touches its subject with a finger - and is inviting a visitor to do exactly the same, to touch up the exhibits.

How to name the work of Touch-Art, intended exclusively for tactile perception? ***Tacteme?*** Arto (originally ***"iskos"*** - a compound from the Russian words "iskustvo" and "kosnut'sja" meaning "art" and "to touch")? **Modelled** (originally ***"Sl'epok"*** and ***"sl'ep"*** coming from the Russian root meaning both "to model" and "blind")? ***Modellee*** (originally ***"l'epn'ina"*** coming from the root to model as well as from the archaic Russian word for "beauty")? ***"L'iepta"*** (the currency in the underground empire received by Haron in hands as the compensation for crossing to the another world)?

We suppose that **"mod"** (originally ***"l'iep"*** would be the most appropriate colloquial name for the work of Touch Art, and **"tacteme"** as the scientific term.

"Mod" (***"l'iep"***) can be replaced by **"Beaut"**, "one beaut" as a beauty unit (from the archaic Russian *"l'iepota"* meaning beauty). However, differing from beauty that is mainly related to the visual art, *"l'iepota"* or *"l'iepost'* " are more referred to tactile, modelled, moulded beauty, the one that is turned to the tactile aspect, the one that is perceived by touch. A creator of such Art can be called a **"modeller"** (originally ***"l'iepš'ik"***).

Here is an example of the application:

Mods, **exhibited in this Gallery are connected to the subject of undulating surface. Among them, the most distinguished ones, are the works of artist I. - swollen waves, ridges, swirls, crests, as well as bubbly surfaces offering foam plasticity, small reefs, river ripples... It would be interesting to take a look at the creations of gifted modeller in the daylight, but this is not permitted by the Laws of this Art.**

If "mods" are the objects specially moulded for touch perception, what about finished works - Touch-Art exhibits found in the nature or culture, can they be called **"touc"** (originally ***"trog"***)? Some feather, mushroom, bead, cockleshell, branch with a leaf... Plunged in the darkness, separated from visitors by a partition, they are concealed to all senses except one - the tactile one. You are touching them - and they are touching you. In this way, they remain eternally touchable, since unseen, unheard, left on the edge of existence. For them, there is nothing except to touch you, slightly touch you from the outside, without intruding into your sight, hearing, nostrils, mouth, as it has been given to more persistent and penetrating forms of sensual perception - "sight" and "hearing", "scents" and "taste". Hence, the touchable exactly is something small, brought to the minimum. Nevertheless, it displays unexpected power, the significance of

presence. A grain of sand - what a remarkable **touc**, tiny, refined, sharp, as if this new cell or bone was timidly begging for identification with your body.

Finally, how to name the perceiver, the contemplator of such an Art? Obviously, he/she is neither a watcher nor a listener, not a taster or a breather. He/she is a **toucher** (originally *"kasat'el'* " or *"trogat'el'* ").

An example from a possible future review:

One among the *toucs* is a silky fruit, something between an apple and a peach, which is exhibited right after the artificially manufactured silk and containing transparent allusion to the fabric origin from the fruit skin or plant cover. The further *touc* is a juicy fabric that is literally pouring away. Moreover, it is chilly, giving moist impression and flowing, like a stream, into a palm, although there is not even one drop left on the fingers, not any moist traces. Finally, the pollen of some mysterious flower touches you with its feeling of unbelievably concentrated life - thousands of still-to-be-born flowers stick to your palm, wrapping your fingers. It is possible the last *touc* is an imitation work in flower powder... We want to emphasise: differing from the previous exhibition, intended for the fanciers of light touch, this one attracts heavier *touchers*, i.e. *fondlers*, who are searching for a long, thorough, and, to a certain extent, interrelated contact with the object in touch.

Istočna Europa kao kraj umjetnosti

piše:
Petar Milat

Eastern Europe as the End of Art

by:
Petar Milat

Translated by
Vid Mesarić

page
32

I.

"Nema iluzije čije bi ostvarenje bilo opasnije od odbacivanja realnoga neke iluzije."(Alenka Zupančić) Istočna Evropa kao kraj umjetnosti pitanje je čijom se formom već unaprijed označava konfuznost, a možda čak i nelagoda s obzirom na zadaću koja se tim naslovom najavljuje. Bitno je ovo kao, koje nije samo jednoznačno izjednačavanje elemenata, već (strogo fenomenološki uzevši) ponajprije indeks forme bilo koje artikulacije. To jest, kao u naslovu Istočna Evropa kao kraj umjetnosti nije identično s nekim mogućim i (u obliku: Istočna Evropa i kraj umjetnosti) upravo stoga što za razliku od taksativnog i simetričnog pobrojavanja u posljednjem slučaju, kao referira na fundamentalnu asimetriju i heterogenost artikulacije.

Pretpostavimo li nadalje da je svaki akt artikuliranja intersubjektivan, čime se želi kazati da u svakom činu artikulacije postavljamo zahtjev da neka stvar vrijedi i da bude obvezatna, pitanje onoga kao iz naslova još je radikalnije. Riječ je, ukratko, o nemogućem kompleksu i povezanosti dvaju disparatnih elemenata koji simultano označavaju artikulaciju. Prvi je element uvijek već originarne asimetrije u artikulaciji - čiji režim temporalnosti radikalno postavlja u pitanje proces subjektiviranja subjekta, utoliko što je subjekt primarno uvijek već odgovor na pitanje drugoga. No, to drugo ili drugi ne moraju ostati nespecificirani i opskurni (drukčije rečeno: drugi zapravo nije nekakav indiferentni entitet, kojeg se može bez muke integrirati u strategije toleriranja, već je riječ o elementu koji je stran, a možda čak i hostilan, pa je urgentnost odgovora na zahtjev drugoga uvijek iznova provocirana masivnošću i apsolutnošću pitanja drugog primarni cilj u agendi subjekta). Druga je pak sastavnica artikulacije normativnost, koja ako želi biti uspješna, mora pretpostaviti radikalnu egalitarnost - utoliko što vlastiti zahtjev drugima da određena stvar vrijedi jest i mora biti recipročan. Normativnost stoga teži inkluzivnosti, koja s obzirom na okolnosti uvijek već mora biti širenje prostora u kojem vlada princip jednakosti.

Enigma artikulacije, ako slijedimo predloženu deskripciju, kristalizira se u singularnom pitanju: Kako je moguće misliti simultanost dvaju uzajamno ekskluzivnih elemenata artikulacije, asimetričnosti i egalitarnosti?

Konfuzija s početka tom vrstom konstatacije nije ništa manja, dapače. Što znači pretpostaviti da asimetričnost intersubjektivne relacije spram drugoga (bio on individua, struktura ili događaj) iziskuje barem neki udio jednakosti? Može li se još uopće reći da je tako opisana artikulacija komunikabilna? Je li riječ još uopće o komunikaciji? Pokušaj odgovora na to pitanje jest tradicija fenomenologije od Merleau-Pontyja naovamo - bila ona Levinasova, Richirova, Derridina, Henryjeva, Waldenfelsova. Ono za čime se traga jest adekvatna figura radikalizirane komunikacije, što ujedno i predstavlja limit svake moguće fenomenologije.

S druge pak strane: kakva je to normativnost koja u obzir mora uzeti izvornu mogućnost, a možda čak i aktualnost, ne-jednakosti - i to dakako u procesu vlastita konstruiranja? I o kojoj se normativnosti tu uopće radi: je li ona politička, kulturalna, teoretska, umjetnička? Granica normativnih teorija leži baš u činjenici da postoji

mogućnost bitne konfuzije područja u kojima određena stvar vrijedi. To jest, danas dominantni oblik kantijanskog argumentiranja unutar normativnih teorija svoju realizaciju nužno ne mora naći u teleološkom modelu unifikacije divergentnih modusa racionalnosti (gdje mislim ponajprije na Habermasa, Wellmera, Rawlsa).Naslov ili pitanje Istočna Evropa kao kraj umjetnosti stoga bih eksplicirao u dva momenta:

a] Tko je onaj koji artikulirajući odgovara na izazov drugog? Može li to drugo biti specifičnije određeno?

b] Ako olako ne pretpostavimo jedinstveno polje normativnosti, kako je moguće povući granice domena u kojima neka vrsta zahtjeva vrijedi?

Drukčije formulirano, s obzirom na geografski prostor Istočne Evrope i kulturalnu formulu kraja umjetnosti: kome pripada kraj umjetnosti, shvaćen iz povijesti Istočne Evrope i njome provociran? I je li Istočna Evropa jedina moguća figura, domena kraja umjetnosti?

II.

Prije no što pokušam ocrtati osnovne obrise odgovora na ta pitanja, prezentirao bih - po vlastitom izboru - dvije interpretativne strategije, koje skoro dominantno određuju predstave o imaginariju Istočne Evrope, i to kao onome kojeg ili nije moguće integrirati i asimilirati u temeljni narativ modernizma, ili ta integracija Istočne Evrope kao toposa pak ekstremno postavlja u pitanje zapadnjačke institucije.

Slavoj Žižek i Boris Groys, o kojima je ovdje riječ, uza sve što ih dijeli, čini mi se da pretpostavljaju barem dvije stvari. Jedna je metodološko ograničenje vlastite analize isključivo na modernu epohu (tj. od kantijanskog modela prosvjetiteljstva naovamo), a druga zajednička točka, koja je za moju argumentaciju puno važnija, jest ona da je Istočna Evropa kao takva ekstremni, na određeni način singularni i sublimni primjer, granica sistemske integracije u širi horizont procesa moderne.

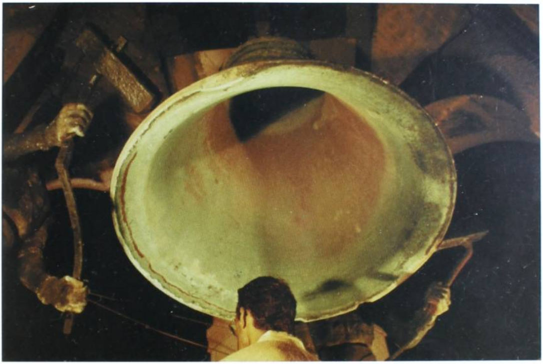
Kod Žižeka je riječ o radikaliziranoj i transformiranoj figuri hegelijanske dvostruke negacije, koja u njegovim analizama poprima za analizu vrlo uspješnu formu logike dvostrukog isključenja. Istočna Evropa, ili onda nešto specifičnije Balkan, s dvije strane dobivaju ono najgore: sa Zapada ih kolonizira naturalizirani oblik kapitalističke produkcije, dok s Istoka dolazi mafiji slični, korumpirani administrativni aparat. Brutalni kapitalizam i slaba država, egzemplarni upravo u tranzicijskim zemljama bivšeg Istočnog bloka, u Žižekovoj analizi postaju znak za puno širi proces mundijalizacije suvremene kapitalističke ekonomije. Čisti oblik nasilja, a to je kod Žižeka onda izvorno marksistički motiv u interpretaciji, zamisliv je isključivo kao korelat sve višeg stupnja refleksivizacije (pa konzekventno tome i organiziranosti) suvremenih društava. Nasilje koje se manifestira je strukturalno, a hegemonija neoliberalnog diskursa o "kraju povijesti" sastoji se u prikazivanju takva stanja prirodnim stanjem stvari, gdje

historičnost biva reducirana na slučaj ili sudbinu. Finalni i sržni produkt naturalizacije globalnog prostora, a koji je najbolje vidljiv kao Istočna Evropa, jest ekstrement, govno - koji dominantne institucije više niti ne žele integrirati. Ekskrementalni karakter Istočne Evrope važi podjednako i za u tom kontekstu odlučujuća događanja 1989. godine, gdje pokušaj da se dotadašnji režim vladanja promijeni (iz nacionalnog i državno-kapitalističkog režima zemalja tzv. realnog socijalizma u civilno-demokratski) sada biva interpretiran kao (nesretni) incident povijesti, koji samo još jednom afirmira sve kulturalne resantimane kojima je Zapad gledao na istočni dio Evrope, a i šire. No, to da je Istočna Evropa ekskrement (drugi manje pejorativni termin jest sablast) zapadnjačke modernizacije u sebi nosi i mogućnost radikalne subverzije sistema. Polazeći od Lefortove analize "demokratske invencije", a šireći logiku hegemonije kakvu su razvili Mouffe i Laclau prema kulturalnoj sferi, Žižek tumači prazno mjesto demokratskog procesa 1989. - koje je doduše i odviše brzo bilo zatrpano sedimentima različitih, no identično agresivnih interesa. Ali ipak: univerzalizirajući logiku radikalne demokracije utopijskim momentom revolucije, Žižek preuzimajući figure Sv. Pavla kao inkorporirane militantnosti, Istočnu Evropu - čini mi se - pravi krimenom ili šiboletom mogućnosti alternativnih socijalnih praksi.

Kao što je poznato, u recentnu je diskusiju Sv. Pavla uveo Alain Badiou; tako je u njegovoj interpretaciji Pavao, stoga što istodobno radikalno polazi od transcendentnosti Kristove objave i uskrsnuća, podjednako kao i od fundamentalne jednakosti svih pred Kristom, paradigmatska figura koja u sebi živi asimetričnu transcendentnost i egalitarnost. Istočna Evropa, u striktnoj analogiji, bilo bi onda mjesto gdje se manifestiraju sve temeljne kontradikcije i aporije novog globalnog sistema, no istovremeno i mjesto gdje je ponajprije moguće pojavljivanje alternativnog oblika vladanja.

Groys je puno manje utopijski orijentiran od Žižekovog modela, ako se kod njega uopće i radi o pitanju transformiranja društva. Temeljna konstrukcija koju Groys rabi još od od Gesamkunstwerk Stalin je sljedeća: sovjetska historijska avangarda, utoliko što je slično ostalim umjetničkim avangardama nastojala srušiti podjelu na život i umjetnost, promicala je kasniju totalitarnu i destruktivnu praksu staljinizma. Ironija je, drži Groys, što je upravo socijalistički realizam, kao jedina dozvoljena umjetnička ekspresija, u osnovi realizirao avangardnu intenciju da umjetnost postane baza konstrukcije socijalne stvarnosti. Estetizacija svakodnevnice rezultira time da u konkretnoj osobi Staljina imamo modernističkog umjetnika par excellence, čiji činovi neposredno utječu na okolinu. Ono što Groysovu analizu čini posebno zanimljivom jest pitanje kako je umjetnost još uopće i moguća, nakon što se kraj i realizacija umjetnosti personificirana u Staljinu već dogodio, tj. kako je umjetnost moguća u epohi koja dolazi nakon kraja umjetnosti. Analizirajući modalitete kojima su sovjetski umjetnici pokušali odgovoriti na nemogući zahtjev umjetnosti poslije umjetnosti, Groys dolazi do zaključka da koloniziranje Istoka, koje on naziva muzealizacijom, poslije kraja Hladnog rata, pokazuje granice modernističkog koncepta umjetnosti.

U čemu je problem i gdje je porijeklo neprobavljivosti "istočne" umjetnosti (Groys pod "istočnom" umjetnosti podrazumijeva umjetnost nastalu u uvjetima komunizma)? Riječ je ukratko o drukčijem kontekstu produkcije: na



Slaven Tolj: Tal

Zapadu od kraja 18. stoljeća progresivna funkcionalna diferencijacija sistema umjetnost lišava bitno utilitarne funkcije; u muzeju kao temelju modernističke proizvodnje umjetnosti jedini inherentni kriterij umjetnosti postaje inovativnost, koja u konstantnom reevaluiranju iz ne-umjetnosti čini umjetnost i obrnuto. Inovativnost je pak uvijek formalno-estetske prirode. Za razliku od toga, na Istoku umjetnost, što povezanošću političke revolucije i umjetničke avangarde ostaje sasvim očito, jest uvijek funkcionalna i utilitarna, tj. uvijek u službi ideologije: afirmira vlastiti ustroj, a denuncira ideološkog neprijatelja. Umjetnički se čin tako iscrpljuje u ispravnoj ideološkoj poziciji, a renegatstvo u "estetičkim" pitanjima plaća se fizičkom eksterminacijom. Dakle, ako je pitanje umjetnosti s Istoka po Groysu pitanja stava i pogleda na stvari, nemogućnost integracije istočne umjetnosti u zapadni umjetnički narativ počiva u fenomenološki jednostavnom, no fundamentalnom uvidu, da nikada u cjelosti nije moguće rekonstruirati nečiji odnos spram svijeta tj. da je pogled uvijek singularan. Umjetnost Istoka stoga je granica zapadnog modela umjetnosti reprezentiranog u instituciji muzeja; pred-moderni utilitarni koncept umjetnosti u instalicijskim praksama soc-arta dobiva svoju poslije-modernu (ne postmodernu!) formu koja reflektira upravo ono što Groys drži krucijalnim s obzirom na komunističku umjetnost Istoka: to da se radilo o jednoj vrsti alternativne ili sjenovite moderne, koja je svojom ekscesnošću manifestirala kako pozitivne tako i negativne aspekte zapadnjačkog modela modernizacije.

Ono što Žižek i Groys dijele jest spoznaja da su alternativni modeli modernizacije, a koji su geografski vezani za Istočnu Evropu, svojom ekskrementalnom ili sablasnom realnošću limitirali i još uvijek limitiraju prihvatljivost jedinstvenog i hegemonijskog, zapadnjačkog narativa Moderne, koji u postmoderni završava sloganom "kraja povijesti". Ne, povijest nije završila - ona, kao što to primjer Istočne Evrope pokazuje, možda tek započinje - mogao bi glasiti zajednički Žižekov i Groysov argument. Ono što pritom u Žižekovoj i Groysovoj analizi preostaje jest skoro herojsko naglašavanje toposa Istočne Evrope kao jedinstvene paradigme kraja određene vrste socijalnosti, kao i tome pripadajuće umjetnosti. (Groys je nedavno vrlo pregnantno i s obzirom na cultural studies iznimno polemički to opisao parafrazirajući čuvenu Freudovu formulu "Wo Es war, soll Ich werden": "Gdje je bila Istočna Evropa, treba biti Orijent".)

KRATKI EKSKURS O KRAJU Ako se nastoji izbjeći herojstvo u teoriji, koje mi se čini inherentnim kako za Žižekov pa tako i za Groysov intelektualni poduhvat, trebalo bi pokušati drukčije misliti i formulirati ne samo pojam kraja, već i topološko jedinstvo njegova događanja koje gore spominjani dijele.

Kraj: oslanjajući se na Adornove meditacije o kraju umjetnosti Alexander Garcia Duettmann razobličava dva u jednakoj mjeri konstitutivna elementa kraja. S jedne strane kraj kao "neuspjeh" ili "neizvršenje" (Versaeumnis), a s druge strane kao "realizacija" ili "ozbiljenje" (Verwirklichung).

Adornovo udvostručenje kraja, te razlikovanje kraja kojem je prethodio neuspjeh i kraja kojeg je prouzročilo ozbiljenje, odgovara točno logičko-historijskoj nemogućnosti preklapanja kraja sa samim sobom, iz kojeg bi slijedio pak kraj

svakog kraja. Razlika koja razdvaja neuspjeh od realizacije jest nužno zadana udvostručenjem kraja, njegovim biti-ne-jedan (Un-eins-Sein). A to pak znači da se katastrofalni neuspjeh i izvršavajuće ozbiljenje nikada ne mogu sasvim jasno razlikovati; da ti pojmovi nikada ne zadobivaju konzistenciju proturječja, te da upravo tu leži teškoća da se mišljenje mjeri s onim heterogenim, kao što to iziskuje Adorno.

Umjetnost kraja umjetnosti je nemogućnošću zatvaranja procjepa između neuspjeha i ozbiljenja sama ostala "raz-umjećena" (ent-kunstet), to jest infinitno i indiferentno manifestna kao dijalektika razumjećenosti (Entkunstung) na umjetnost kao apsolutno djelo i robu. Ambivalentnost i radikalna heterogenost krajeva umjetnosti izraz su nemogućnosti da kraj jednom stane, i da nekome definitivno pripada. Kraj umjetnosti prostorno je disperzan.

III.

U danas dominantnom diskursu globaliziranog kapitala izgleda da ne postoji utočište u regionalne tradicije koje bi imale snage oduprijeti se mobilizacijskom karakteru novih oblika vladanja. Klasično shvaćena jedinstvenost, u krajnjoj liniji auratičnost, kaširana je već odavna tehnološkim efektima modernizacije, čime pitanje drukčije lokalne singularnosti, a koja bi dostajala za nove analize prostornosti, ostaje tim važnije. Govor o prostornim paradigmama oštre konture zadobiva tek ukoliko ga se dovoljno jasno razgraniči od modela povijesnosti - ako se već polazi od metodološke pretpostavke da je danas kategorija prostora zamijenila onu povijesti i vremena. Uska povezanost koncepta povijesnosti i revolucije, koja je tako izričito nadahnjivala duhove posljednjih stoljeća, dovodi u pitanje mogućnost alternativnih oblika otpora koji bi bili povezani uz prostornost, ovaj put netradicionalno shvaćenu. Bez obzira lučile se različite geografske brzine modernizacije, ili se više isticale sličnosti modela moderniziranja, revolucionarna transformativna praksa izgleda nemogućom bez već nekako apriorno koncipirane temporalnosti.

Susan Buck-Morss u svojoj je studiji Dreamworld and Catastophe (podnaslov: o kraju masovnih utopija na Istoku i Zapadu) u dobroj benjaminovskoj maniri nedavno ukazala na dva modusa vremenitosti: Države i Poretka koji u svojoj kozmološkoj naraciji niveliraju sve dimenzije događajnosti na jednu jedinu priču vladajuće frakcije i, s druge strane, modus revolucije kao vrijeme cezure, prekida i trenutačnog zastoja. Obje dimenzije vremena služe istoj kolektivnoj utopiji, a to bi bila ona moderniziranja kao masovne industrijalizacije. Buck-Morss polazi od istovjetnosti tako opisane utopije na Istoku i Zapadu, bez obzira na sve različitosti. Unatoč svemu ostaje upitno kako promišljati kolektivnu transformativnu praksu kada je odvojimo od sna globalne industrijalizacije (danas: informatizacije) i već tada zanemarive mogućnosti revolucionarne cezure (koja je, nota bene, u onome što se naziva modernom imala autentično esteticistički karakter).

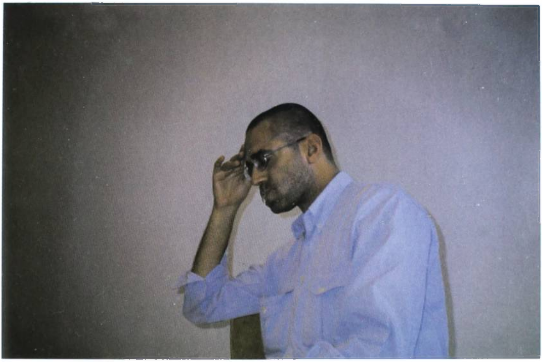
Napuštanje povijesti kao izvorne dimenzije promjene u prostor događa se svojevrsnom diseminacijom i proliferacijom točaka otpora, što stanje čini nepreglednijim i nedokučivijim. Povezivanje procesa globalizacije i

tehnika tijela, a to je prema Davidu Harveyju odlučujući izazov našeg vremena, ostaja bitan qualitas occulta, sve dok ne bude jasno o kojim to prostorima govorimo. Metodama geografsko-historijskog materijalizma (Harvey tako naziva vlastiti poduhvat) morale bi se predstaviti sasvim različite skale prostora, no koje bi još uvijek morale osigurati minimalnu prenosivost iskustva iz jednog prostora u neki drugi.

Umjetnost koja bi odgovarala tako pojmljenoj prostornosti mora nadići ultimativni horizont modernističke umjetnosti (a tu, čini mi se, Žižek i Groys još uvijek sanjanju nerealizirani san modernizma) - nacionalnu državu. Identičnost umjetničkih formi Istoka i Zapada, koju Buck-Morss postulira, pokazuje na koji su način državni aparati skoro svugdje pobuđivali fantaziju umjetnika 20. stoljeća, pa je goruće pitanje umjetnosti našeg vremena kako se oduprijeti imperijalnoj moći Države.

Umjetnost, ili kraj umjetnosti (kao umjetnost), danas više ne označava ništa drugo osim određene izmorenosti i iznemoglosti kulture, pa mnoštvo praksi, koje se nekad nazivalo umjetnostima, traži nov naziv, adekvatan drukčijoj socijalnoj konstelaciji. Anestetika je ime koje predlaže Buck-Morss, imajući u vidu svu onu heterogenost prostornih oblika kojima nas globalizacija suočava, u rasponu od singularnog tijela do globalnih mreža. U strogoj analogiji s pojmom biopolitike anestetiku bih nazvao bioestetikom. Tu se ne radi o nekoj novoj mogućoj disciplini estetičkog mišljenja ili pak o alternativnoj umjetničkoj praksi zabavljenoj tijelom (kao elemantarnom socijalnom česticom), već o imenu kolektivne prakse što promišlja uvjete i mehanizme kojima život postaje nerazlučiv s obzirom na njegove kvalificirane (uključene) i nekvalificirane oblike (isključene). Predmet bioestetike kolektivno je transcendiranje i oponiranje okviru modernističke umjetnosti - državi, čiji je jedini, isključivi (esteticistički) zadatak bio da mnoštvo populacije razdijeli na one koje treba istrijebiti i one koji su vrijedni života.

Bibliogrfija: Susan Buck-Morrs, "Dreamworld and Catastrophe"; Alexander Garcia Duettmann, "Kunstende"; David Harvey, "Spaces of Hope"; Boris Groys, "Gesamtkunstwerk Salin"; Slavoj Žižek, "Uvod u Komunistički Manifest"



Slaven Tolj: Suicide

I.

"There is no illusion whose realisation would be more dangerous than rejecting the real of an illusion" (Alenka Zupančič)

Estern Europe as the End of Art is a question whose form predetermines confusion, and maybe even unease, considering the task this title announces. As is essential, not only in the sense of unambiguous identification of the elements, but (in the strictly phenomenological sense) primarily the form index of any articulation, i.e. as in the title Eastern Europe as The End of Art is not identical to some possible and (in the form: Eastern Europe and the End of Art) precisely because the as is referring to a fundamental asymmetry and heterogeneity of articulation, as opposed to symmetrical and taxative listing by name in the latter case.

Furthermore, assuming that every act of articulation is intersubjective, which implies that in every act of articulation we set up a request whether certain thing is valid and obligatory, the question of the as of the title is even more radical. To put it briefly, we are dealing with an impossible complex and correlation of two disparate elements that are simultaneously designating articulation. The former is the element of the always already originary asymmetry in articulation - whose temporality regime radically calls into question the process of subject's subjectivising in the sense that subject is always already an answer to the question of the other. Nevertheless, the other or others do not have to remain unspecified and obscure (to put it differently: the other is not really an indifferent entity, which can effortlessly be integrated into the strategies of toleration, but the element that is extraneous and maybe even hostile; therefore, the urgency of response to the request of the other, always and again provoked by the enormity and absoluteness of the question, is the primary aim of subject's agenda.) The other component is normativity, which, if it desires success, must imply radical egalitarianism - in the sense that its own request from the others for certain issue's validity is and must be reciprocal. Hence, normativity is aspiring to inclusiveness, which must, regarding the circumstances, always be an expansion of space where the equality principle governs.

If we follow the proposed description, the enigma of articulation is focused on a singular question: How is it possible to conceive a simultaneity of two mutually excluding articulation elements - asymmetry and egalitarianism?

The initial confusion has not been alleviated by such a claim, quite the contrary. What does it mean to assume that the asymmetry of intersubjective relation towards the other (whether it be an individual, a structure or an event) demands at least a certain proportion of egalitarianism? Can we even say that the

articulation described in such manner is communicable? Are we discussing communication at all? An attempt to answer this question is the tradition of phenomenology from Merleau-Ponty onwards - whether it be that of Levinas, Richir, Derrida, Henry or Waldenfels. What we are after is an adequate model of radicalised communication, which also represents the limit of any possible phenomenology.

On the other hand, what sort of normativity is it that has to take into consideration the original possibility, or maybe even presence, of non-equality - naturally, in the process of self-construction? Which normativity is it in this case anyway: is it political, cultural, theoretical or artistic? Normative theories are limited by the very fact that an essential confusion of areas where certain issue is valid is possible. In fact, the of recent dominant form of Kantian argumentation within normative theories need not seek its realisation in the teleological model of unification of divergent modes of rationalisation (I am primarily referring to Habermas, Wellmer, and Rawls).Therefore, I would break down the title or the question Eastern Europe as the End of Art into two moments:

a] Who is the one that answers to the challenge of the other by articulating? Can the other be defined more specifically?

b] If we do not establish a unique field of normativity hastily, how can we define a boundary of domains where certain kind of demand is valid?

To put it differently, considering Eastern Europe's geographical space and the cultural formula of the end of art: Whom does the end of art belong to, as comprehended from Eastern Europe's history and provoked by it? And is the only possible figure, domain of the end of art - Eastern Europe?

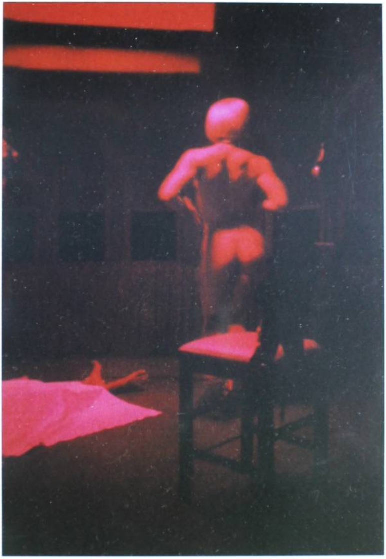
II.

Before I try to outline the basics of the answers to those questions, I would like to present two interpretative strategies (of my own choice), which are almost dominantly determining the notion of Eastern European imagery: Eastern Europe either cannot be integrated and assimilated into the basic narrative of modernism, or, if this integration is possible, then Eastern Europe is a topos that calls into question the Western institutions in an extreme manner.

Slavoj Žižek and Boris Groys, who are being discussed here, besides all that separates them, seem to have at least two assumptions in common. One of them is the methodological limitation of their own

analysis exclusively to the modern period (i.e. from the Kantian enlightenment model onward), and the other, much more important for my argumentation, is the claim that Eastern Europe as such is an extreme, in a certain manner singular and sublime example - a borderline of the system integration into a wider horizon of the processes of modernity.

Žižek deals with radicalised and transformed Hegelian double negation model, which in his studies adopts a form of double exclusion logic that is very suitable for analysis. Eastern Europe, or more specifically the Balkans, is receiving the worst from both sides: from the West they are colonised by a naturalised form of capitalistic production, while the East is importing a Mafia-like, corrupted administrative apparatus. Brutal capitalism and weak state, which are especially common in the transition-countries of the former Eastern block, become in Žižek's analysis a sign of a much wider globalisation process of contemporary capitalist economy. The pure form of violence, which in Žižek is an original Marxist motive in interpretation, is conceivable strictly as a correlation of an ever higher level of reflexivity of modern societies (and consequently the level of organisation). The manifest violence is structural, and the neoliberal hegemony discourse about "the end of history" consists of presenting this state as a natural state of things, where historicity is reduced to coincidence or fate. The final and essential product of global space naturalisation, which is optimally perceptible as Eastern Europe, is an excrement or turd, which dominant institutions do not wish to integrate any more. Eastern Europe's excremental character applies equally to the events of 1989, which were decisive in that context, where the attempt to alter the earlier regime (from the national and state-capitalist regimes of the so-called realist socialism countries into the civil-democratic ones) is interpreted today as an (unfortunate) incident of history, which is once again affirming all the cultural resentments the West harboured observing the eastern part of Europe, and the rest of the world. But, the fact that Eastern Europe is an excrement (the other, less pejorative, term is ghost) of western modernisation also carries within it a possibility of radical system subversion. Proceeding from Lefort's analysis of "democratic invention", and broadening the logic of hegemony, developed by Mouffe and Laclau, to include the cultural sphere, Žižek is explaining the empty place of the 1989 democratisation processes, which was all too quickly covered up by the sediments of various no less aggressive interests. But still: universalising the logic of radical democracy with a utopian moment of revolution, Žižek, adopting St. Paul's figures as incorporated militancy, is, it seems to me, modelling Eastern Europe into a crime or shibboleth of the alternative social practice possibilities. As is well known, St. Paul was introduced into the recent discussion by Alain Badiou; according to his interpretation, Paul is the paradigmatic model living within itself asymmetric trenscedentality and egalitarianism, by radically starting from the transcendentality of Christ's an-



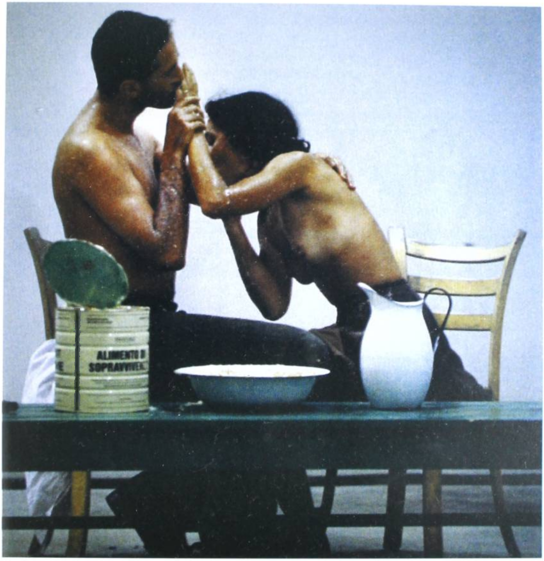
Slaven Tolj: Community spirit in action

III.

It seems that in the discourses of global capital dominant today there is no safe refuge in regional traditions, which would be strong enough to resist the mobilising character of new governing models. Classically comprehended uniqueness, ultimately auraticity, has long since been papered over by the technological effects of modernisation by which the question of different local singularity sufficient for a new spatial analysis becomes even more important. The discussion about spatial paradigms aquires accurate outlines only in case of precise differentiation from the historicist model - if we start from the methodological assumption that today the category of space has been replaced by that of history and time. The close interconnection between the concept of historicism and revolution, which has so explicitly inspired the spirits of previous centuries, calls into question the possibility of alternative forms of resistance which would be related to spatiality, but this time taken non-traditionally. Regardless of the fact whether one distinguishes various geographical scales of modernisation, or emphasises similarities of various modernisation models, the revolutionary transformative practice seems impossible without a somehow a priori conceived temporality.

In her recent study Dreamworld and Catastrophe (subtitle: On the end of Mass Utopias on the West and the East), Susan Buck-Morss has in the good Benjaminian manner pointed out two modes of temporality: on one hand, there is the State and the Order, which are in their cosmological narration levelling all the dimensions of occurrence to one and only story of the governing faction, and, on the other, there is the mode of revolution as the time of censorship, interruption and temporary stoppage. Both dimensions of time are serving the same collective utopia, and that would be modernisation in the form of mass industrialisation. Buck-Morrs is proceeding from the identity of this description of utopia in the East and West disregardip? all the differences. In spite of all, it remains unclear how to ponder the collective transformative practice when we separate it from the global industrialisation (today: computerisation) dream, and the already then negligible possibility of revolutionary censorship (which, nota bene, possessed the authentically aestheticistic character in what is called Modernism).

Abandonment of history as the original dimension of spatial change occurs by a kind of dissemination and proliferation of points of resistance, which makes the situation indistinct and imponderable. Con-



Slaven Tolj: Hrana za preživljavanje / Food to survive

necting the globalisation processes and body techniques, and according to David Harvey this is the decisive challenge of our time, remains the essential qualitas occulta until the discussed spaces become apparent. Completely diverse scales of space should be presented by the methods of geographico-historical materialism (this is how Harvey names his endeavour), but those scales should still secure the minimal transmissibility of experience from one space to another. The art that would respond to spatiality comprehended in that manner must surpass the ultimate horizon of modernist art (and in this case it seems that Žižek and Groys are still dreaming the unaccomplished dream of Modernism) - the nation state. The identity of Eastern and Western artistic forms, postulated by Buck-Morris, shows how government apparatuses have aroused the imagination of the 20th century artists everywhere. Therefore, the burning issue of the art of our time is how to resist the imperial power of the State.

Art, or the end of art (as art), today signifies nothing more than certain exhaustion of culture, so the multitude of practices, which used to be called the arts, are looking for a new denomination adequate in a different social constellation. Anaesthetics is the name suggested by Buck-Morss, who took into account all the heterogeneity of spatial forms brought up against us by globalisation, which are ranging from a singular body to global networks. In strict analogy with the notion of biopolitics, I would rename anaesthetics into bioaesthetics. This is not the matter of some new scientific discipline of aesthetic thought or an alternative artistic practice preoccupied by body as the elementary social particle; it is the name of a collective practice that ponders the conditions and mechanisms by means of which life becomes indistinguishable considering its qualified (included) and non-qualified (excluded) forms. The subject of bioaesthetics is a collective transcending and opposing of the frame of modernist art - the state, whose only and exclusive (aestethicistic) task was to divide the multitude of population into those who should be exterminated and those worthy of life.

Bibliography: Susan Buck-Morrs, "Dreamworld and Catastrophe"; **Alexander Garcia Duettmann**, "Kunstende"; **David Harvey**, "Spaces of Hope"; **Boris Groys**, "Gesamtkunstwerk Salin"; **Slavoj Žižek**, "Uvod u Komunistički Manifest"

Slaven Tolj: Radikalan pristup samo je vremenu prilagođen jezik

Slaven Tolj, likovni umjetnik, voditelj Kluba Otok i Art radionice Lazareti u Dubrovniku
razgovarao:
Hrvoje Ivanković

Slaven Tolj: Radical approach is just a language adequate to its time

Slaven Tolj, artist, co-ordinator of the club "Otok" and the Art Workshop Lazareti in Dubrovnik
interviewed by
Hrvoje Ivanković
Translated by
Tomislav Medak
page
50

Trajno si vezan uz Dubrovnik; nalaziš se, dakle, na svojevrsnom otoku, u nekoj vrsti duhovnog egzila / izolacije, u prostoru u kojem je tradicionalizam prerastao u fetiš i u kojem je link s prošlosću brži i prohodniji nego link sa suvremenošću. Smatraš li situaciju u kojoj se nalaziš hendikepom ili prednošću? Provincijalni tradicionalizam nije specifikum Dubrovnika, možda je ovdje samo nešto prisutniji i rigidniji. Moram priznati da me samozadovoljstvo Dubrovčana uvijek iritiralo, za samopoštovanje je bilo dovoljno roditi se u Gradu. Nisam se imao čime zavaravati, pojačani aktivizam i radikalno suprotstavljanje postojećim klišeima bili su prirodna reakcija i jedini modus opstanka. Motiviralo me je zadovoljstvo koje sam osjećao pokrećući stvari s mrtve točke. Udaljenost od središta omogućila je postupan i prirodan rast inicijative. Distanca je katkad zdrava, povećava mogućnost objektivnog sagledavanja problema. Komunikacija s vanjskim svijetom neutralizira negativnosti provincijalnog. Komunikacija pretpostavlja otvorenost, interes za drugo i drugačije. Nisam trajno vezan za Grad, okolnosti su bitno utjecale na ostanak. Krajnja ratna situacija u kojoj je Grad pokazao svoje bolje lice učvrstila je vezu.

Možeš li eksplicitno odrediti umjetnike i iskustva koja su presudno utjecala na tvoj umjetnički razvoj i način razmišljanja. Bez iskustva i znanja, ponajmanje o suvremenoj umjetnosti, našao sam se godine 1983. na sarajevskoj Akademiji. U to vrijeme u Dubrovniku se nije moglo naslutiti da osim dubrovačkog kolorizma i uredne formalne umjetnosti koju je tada promovirala UGD postoji nešto drugo. Novo okruženje (podjednako ulica, Akademija i izložbe...) probudilo me iz autističnog sna i obilježilo razdoblje sazrijevanja.Izvan umjetnička iskustva bitno su odredila smjer umjetničkog djelovanja.Interes za pojedine autore fokusirao je pažnju; više od drugih uzbuđivala su me razmišljanja i djela; Maljeviča, Duchampa, Mondriana, Becketta, Rothka, Schwitersa, Beuysa, Ontania, Paolozzia, Sherman, Hacckea, Muche, Kožarića, Paripovića, Abramović, Maračića, Trbuljaka, Arapovića (kolege s ALU), ideje Gorgone, Fluxusa, minimalizma, intuitivno i kontekstualno, perceptivno, arte povera, ambijentalna umjetnost, konceptualizam... Nabrojao sam više autora i pristupa s kojima sam, u početku intuitivno, prepoznao bliskost i koji su mi bili smjernice, poput planinskih markacija, u traženju svog izraza.

U drugoj polovici osamdesetih, dakle u vrijeme tvojih prvih performansa, u Dubrovniku je živio i djelovao poznati crnogorski performer i konceptualist Ilija Šoškić. Koliko je poznanstvo i druženje s njim potenciralo tvoju zainteresiranost za performing art i konceptualizam? Galerija *Attico, arte povera*, atmosfera Rima krajem šezdesetih: Ilija je svjedočio o tom vremenu, a mi smo bili pažljivi slušači. Šoškić me upoznao i s djelom i performansima Neše Paripovića, Marine Abramović i Ulaya (njihov rad direktno je utjecao na prve performanse koje sam izvodio u paru s Marijom Grazio Tolj). Performance Luigia Ontanija *Don Quijote* (nag jaše na bijelom mehaničkom konju i čita *Don Quijota* ubacujući kovanice u automat) pojasnio mi je prirodu jezika performansa i simbolički obilježio buduću aktivnost radionice Lazareti.

Zajedno s dvojicom dubrovačkih umjetnika, Božidarom Jurjevićem i Marom Mitrovićem, godine 1990. izveo si akciju *Pustinja slobode*. Nije li to bila neka vrsta programatskog istupa? *Pustinja slobode* tekst je Maria Kopića, tada mladog i radikalnog filozofa, koji je autor prve knjige tiskane u nakladi ARL (*Iskušavanje rubova smisla*, 1991) i potpisnik gotovo svih tekstova koji su pratili naše prve akcije (*Djelatni nihilizam*, *Muzej mjesto permanentne akcije*, prevode teoretskih tekstova u Lausu, itd.). Kopić je bio stalno prisutan, podizao je tenziju i kriterije problematizirajući i kritizirajući svaku našu akciju. Zajednička je bila svijest o značenju teorije i neslaganje s uobičajenom umjetničkom i kulturnom praksom, ali nije postojala zajednička programatska osnova ni manifest. Nije bilo pravila. Umjetnici i teoretičari okupljeni oko radionice uvijek su djelovali individualno, a radionica je otvarala prostor za različita promišljanja kojima je zajednički problematski pristup.

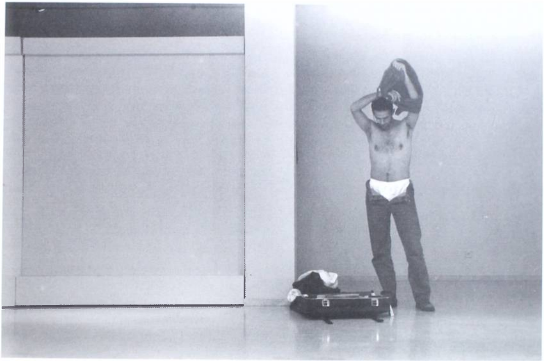
Jedna od karakteristika tvog umjetničkog postupka jest upotreba prostora i njegovih zadatosti. Osobito se to odnosi na dubrovačke ambijente: Dubrovnik je materijalno, ali i zbog svoje duhovne kulture, česta ishodišna točka tvojih projekata, pri čemu oni posve oponiraju prevladavajućem mentalitetu koji tu dubrovačku baštinu svodi na samodovoljni arhetipski inventar. Držiš li način svog tretiranja "dubrovačke teme" ironizacijom, problematizacijom koja lokalne impulse uzdiže na razinu globalnog/univerzalnog ili ulaženjem u izravnu komunikaciju s poviješću prostorima / fenomenima Grada? Ne izmišljam ništa, direktno prenosim ono percipirano. Živim u zidinama, jedan sam od onih koji godinama među posljednjima idu na spavanje i jutra su mi dobro poznata. U trenucima kada ostajem sam s Gradom otvara se polje percepcije, sve postaje tako vidljivo i jasno. Pokušavam uspostaviti aktivni dijalog s Gradom (arhitekturom) i prirodom. Osjećaj pripadnosti prostoru preduvjet je za početak dijaloga. Svjesno se nastojim emancipirati od uobičajenog načina iščitavanja Dubrovnika, kako bi preciznije, neopterećen povješću i nametnutim predrasudama, mogao prepoznati stvarne odnose. Nisam sklon ironiziranju postojećeg stanja, takav pristup bio bi isuviše jednoznačan i lokalan, s kratkotrajnim efektima.

Antun Maračić svojedobno je zamijetio kako često koristiš vrijeme kao gradivni element svojih projekata. Pri tome moram primjetiti zanimljivu kontradikciju onu Vergilijevu tempus fugit (vrijeme prolazi, bježi) najčešće, naime, sugeriraš zamijećenom okamenjenošću ili redukcijom bivanja u zadanom vremensko-prostornom okviru. Je li moguće eksplicirati premise tog tvog poigravanja temporalnošću? Kao što sam svjestan prostora i konteksta, tako je i vrijeme dio ukupnosti percipiranog. To se pogotovo lako čita u performansima, ali je prisutno i u drugim djelima. Svijest o vremenu manifestira se na različite načine. Izdvojit ću primjer jednog manje poznatog rada s izložbe *Socijalno nevidljivi* (Collegium artisticum, 2000, Sarajevo, kustos Janka Vukmir) u kojem je proticanje vremena i trajanje u središtu pažnje. Poslužio sam se crno-bijelom fotografijom iz novina. Na fotografiji je lik djevojčice prekrasne duge kose koja se proteže do ispod koljena, imenom Melisa. Tekst ispod fotografije otkriva razloge puštanja kose, Melisa se zavjetovala da će puštati kosu sve do povratka u selo iz kojeg je izbjegla u ratu. Uvećao sam fotografiju, osvijetlio je spot reflektorom i postavio gledalište (pedesetak stolica okrenutih prema fotografiji).

Melisa je preuzela ulogu performera, vrijeme je materijalizirano u dužini kose. Više nema teksta, i bez njega svjesni smo tragične pozadine prizora. Budući da se Melisa još ne može vratiti svome domu, proces se nastavlja, kosa će i dalje rasti, a mi smo pozvani da promatrajući fotografiju pratimo taj "performance" svjesni vremena koje počinje teći još sporije.

Od 1993. i nastupa na Bijenalu u Valenciji tvoji se projekti (*Hrana za preživljavanje, U očekivanju W. Brandta...*) zamjetno radikaliziraju i to prije svega ondje gdje je uključena izvedbena/tjelesna komponenta? Nije li ta radikalizacija izraza izravan refleks ratnih zbivanja? Performansi i djela iz tog razdoblja direktno su proistekli iz konteksta u kojem su nastali, a nastali su iz radikalne stvarne situacije. Radikalan pristup samo je vremenu prilagođen jezik, pritom pokušavam biti što diskretniji, nisam od velikih gesta, izbjegavam atrakciju. Posljednji performans *Globalizacija* koji sam izveo u New Yorku početkom godine (Izložba *Body in the East*, EXIT Art) formalno je jednostavna akcija ispijanja mješavine viskija i votke koja se, međutim, neplanirano završila u bolnici St. Vincent zbog alkoholne predoziranosti i primjer je rijetkih slučajeva otklona od tog principa (iako se radilo o nevidljivoj unutrašnjoj destrukciji - sakrivenom body artu) zbog ekcesa koji se naknadno dogodio. Cirkus. Publika nažalost traži atrakciju, senzibilizirana je tako kao i veći dio art scene. Ne želim udovoljavati takvim zahtjevima. Rat je ostavio traga, promjenio me, instinkt za održanjem izoštrio je osjetila, pojačao percepciju. Postaneš prisutan u svakom trenutku. Umor i rezigniranost došli su naknadno, to je vidljivo u novijim radovima. Ovih mi se dana požalio jedan poznanik da sve lošije prolazi u kavanskim i uličnim koškanjima. Uzrok tome, kaže Peca, spoznaja je da sve češće pravda nije na njegovoj strani (alkohol sprečava pravovremenu svijest o tome), a kad nisi siguran u pravednost svog angažmana, slab si i zaslužuješ svaki udarac.

Važan segment tvojih radova nerijetko je izmicanje predmeta iz njihova prirodnog okružja. Taj bismo postupak mogli komparirati s materijalizacijom percipiranog događanja/akcije posredstvom tragova koje za njima ostaju kao eksponati. Izaziva li se tim izmještanjem i uklapanjem predmeta/eksponata u novi kontekst i okružje, bitno drugačiji doživljaj i recepcijski efekt? Janka Vukmir u knjizi *Perceptual art* u kojoj detaljno problematizira premise mog rada između ostalog tvrdi da "preseljena materijalnost sa sobom nosi izvor percepcije, ali i potvrđuje da se transponiranjem predmeta percepcija ne mjenja" i dalje "da je izbor predmeta utemljen u detekciji pojedinih situacija, a ne predmeta, pa se time pobija mogućnost da oni budu prozvani pronađenim predmetima..., jer oni nisu pronađeni, oni su prepoznati, percipirani." Predmeti ne mijenjaju značenje, u funkciji su ponovnog poticanja percepcije, veze sa stvarnim svijetom, jasnoće. Svojim sudbinama i apsurdnošću postojanja aktiviraju introspekciju i prostor. U početku sam inzistirao na konkretnim predmetima, nosio ih sa sobom, bilo je u toj uvjetovanoj radnji nečeg psihotičnog, nesvjesnog. Tada sam stvarno bio vezan za Grad. U kasnijim djelima autentičnost predmeta prestaje mi biti važna.



Slaven Tolj: Dubrovnik - Valencia - Dubrovnik

Medij fotografije u tvojim je radovima često prisutan od 1992. kada si izložio crno-bijelo-sivu hrvatsku državnu zastavu i jednu od posljednjih snimki Pava Urbana. Koja je funkcija tog medija u tvom radu; ne preuzima li dokumentaristički vjerna fotografija ulogu stvarnosti čije segmente transponiraš u umjetničko djelo? Fotografiju (novinsku fotografiju, foto dokumentaciju vlastitih performancea i radova, polaroid fotografiju, presnimke s ekrana...) koristim kao sredstvo istraživanja i dokumentiranja, kao podsjetnik jednako vrijedan tekstu, crtežu, glazbenom zapisu. Nisam sistematičan. Na fotografijama koje odabirem prisutan je gotovo uvijek čovjek, tj. svijest o aktivnoj vezi i dijalogu između percipiranog i percipirajućeg subjekta. Fotografiju doživljavam kao stvarnost, ne prepoznajem razliku. Ponekad nisam svjestan uzroka koji inicira prepoznavanje.

Koliko se tvoj odnos prema tjelesnosti promijenio od prvih performansa kada si statično tijelo podređivao izvanjskim ritmovima do radikalizacije koja je uslijedila od 1993. naovamo? Praviš li distinkciju izmedju *okamenjenog* tijela kao eksponata i *aktivnog* tijela; ugradjuješ li u svoju tjelesnu pojavnost na sceni i crte osobnosti/karaktera ili se distanciras od *lika* koji izlažeš? Kakav je, konačno, tvoj suodnos s publikom prilikom izvedbe: komuniciraš li s njom i posjeduješ li svijest o njenoj prisutnosti ili je posve marginaliziraš kao nevažnog čimbenika bez kojeg bi tvoj rad funkcionirao na isti način? Prvi performansi koje sam izvodio u paru s Marijom mozemo tocnije nazvati zivim slikama. Dogadjali su se na distanci od publike, bili smo dostatni sami sebi, Marija i ja suzivljeni s podnebljem i potpuno upuceni jedno na drugo djelili smo iskustvo za koje smo vjerovali da je jedinstveno. U kasnijim je radovima distanca od publike drugacije prirode; svijest o iskustvu koje publika nema i različitosti koja proizilazi iz toga u performansima *Hrana za preživljanje i Dubrovnik-Valencia-Dubrovnik*, barijera izmedju performera i publike (kabine u *Peep showu* i plahta koja prekriva perfomera), usamljenost *solo drinkera* u performansima *U očekivanju W. Brandta* i *Globalizacija*, otudjenost u performansu *Suicid* (parafrazi posljednje scene iz *Posljednjeg tanga u Parizu*)... Od publike očekujem razumijevanje i otvorenost. Performance doživljavam kao javnu ispovijed, uključujem osobnu povijest i iskustvo, ali ne da bih nepristojno davio svojom intimnom pripoviješću. Performans je potreba za radikalnom komunikacijom, događa se kada ne nalazim potpuniji način izražavnja. Nikad nisam znao formulirati i izreći jasno stvari na "normalan" način. Rijetko izvodim performans i gotovo nikad ih ne ponavljam (ponovljao sam samo *Suicid*), nakupina su vremena, koncentrat percipiranog doživljaja, emocija i iskustava.

Svojedobno si zapisao kako je ulogu ideologije preuzelo tržište. Nije li, medjutim, i umjetnost pogotovo u svojim radikalnim oblicima nerijetko ideološka (pa čak i kad se bori protiv ideologizacije)? Ne nosi li, na primjer, i sam naziv tvog performansa *U očekivanju W.Brandta* snaznu ideološku implikaciju? Radikalna umjetnost danas problematizira umjetničke, estetske, moralne i ideološke norme dominantne kulture ne upadajući u zamku ideologiziranja i promicanja neke ideologije. Što u našem kontekstu možemo nazvati radikalnom umjetnošću? Ako prihvatimo definiciju da radikalna umjetnost teži izazivanju ekcesa u postojećem sistemu, kulturi i umjetnosti, onda brzo spoznamo da svaki pokušaj problematskog mišljenja naše društvo odčitava kao eksces. Recimo, za oficijelnu

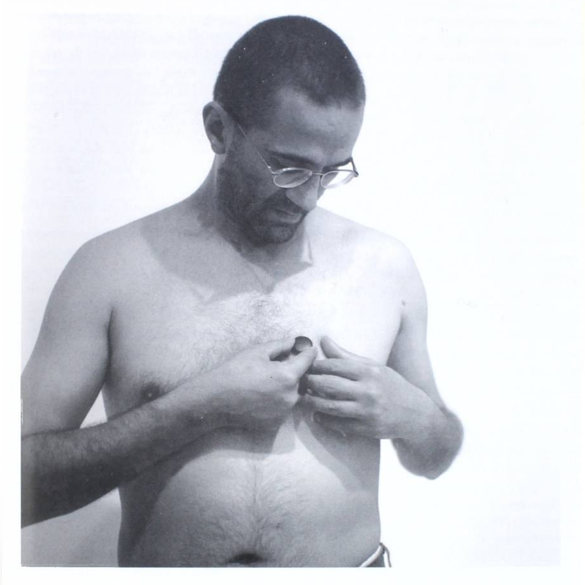
kulturu, samo postojanje radionice Lazareti bio je eksces po sebi. Ne vidim nikakvih dodirnih točaka između mog nastojanja i ideologije, mada sve možemo shvatiti kao ideologiju. Tematski dodirujem politiku i socijalno, u središtu zanimanja stvarni su problemi, čovjek...

Tvoja izložba *Bubo bubo maximus* sugerira dvostruku ovisnost: o genetskom kodu (svi smo robovi genetskog koda) i o životnom okružju. Gdje je onda uopće prostor slobode i individualnosti? Može li ga umjetnost iznaći ili sugerirati?
Mislim da je pitanje emancipacije na individualnoj i društvenoj razini, tj. nemogućnost emancipacije, temeljni problem koji se reflektira na sve razine života. Nemogućnost realizacije te prirodne potrebe da se u potpunosti osamostalimo u pozadini je svih frustracija, nesporazuma i sukoba. Emancipacija je preduvjet progresivnog mišljenja i djelovanja. Individualna sloboda pretpostavka je osviještenog društva, kao i umjetničkog djela. Borba za emancipaciju svakodnevni je proces, nesvjesno upadamo u nove ovisničke odnose. Svakodnevno treba osvajati slobodu. Naizgled je lakše odustati i prepustiti se sudbini, mi smo društvo u odustajanju. Tražeći vlastitu slobodu reagiram na tu pojavu jer je toliko prisutna da postaje ograničavajuća i za osvajanje individualne slobode. Osim toga, biti slobodan u takvom društvu vodi u samoću, otežava komunikaciju i aktivni odnos čini uzaludnim.

Nije li, međutim, radikalni umjetnički čin sam po sebi često nekomunikativan za onaj dio njegovih potencijalnih recipijenata koji ga nisu u stanju kontekstualizirati. Zanima me, i to prvenstveno iz sociološkog očista, jesi li imao prilike razgovarati s ljudima koji su pokušavali, a nisu uspijevali, naslutiti osnovne koordinate tvojih izložbi,akcija, performansa?
Kao što sam već rekao, u mom slučaju djelo je nastalo iz radikalne stvarne situacije. To na jedan način olakšava komunikaciju jer postoji dovoljno elemenata koje ljudi prepoznaju i kao dio svog iskustva. Želim biti jasan i imam dobra iskustva, nastojim direktno komunicirati s publikom uključujući je, tražeći mentalni angažman, znanje o vremenu i kontekstu, sudjelovanje i su-uživljavanje. Ljudi osjećaju energiju koja stoji iza djela. Kada svladaju početnu predrasudu, tu prvu barijeru koja onemogućava komunikaciju, ljudi mogu prepoznati i razlikovati od falsifikata umjetnost, djelo koje nastaje s razlogom. Pitanje je samo imaju li vremena, radoznalosti i snage za taj prvi korak i potiče li ih uopće netko da urade taj napor. Nisam imao problema u komunikaciji, s običnim ljudima dobro se razumijem: dijelimo iste probleme, istu sudbinu, na društvenoj smo ljestvici na istoj poziciji. Ljudi znaju cijeniti predanost ideji, na jednoj razini razumijevaju točno o čemu se radi. Ne očekujem više od toga. U krajnjim situacijama, vraćam se na trenutak na rat; u situaciji kad je prostor oslobođen od suvišnog, čovjek pokušava pronaći objašnjenje u umjetnosti. Dođe do spoznaje da je umjetnost ustvari traganje za slobodom, tad to postaje jasno. U stalnom sam sukobu samo s onima koji tvrde da sve znaju unaprijed, samoprozvanim arbitrima koji se ne žele suočiti sa stvarnošću.
Uloga je edukacije marginalizirana, a kulturni prostor ostaje zatvoren i nezainteresiran za čovjeka i stvarne probleme. Samozadovoljni i bahati, najveće su neznalice nažalost oni kojima bi zadaća bila upravo poticanje komunikacije i

interesa za kulturu i umjetnost. To bi valjda trebao biti jedan od osnovnih razloga postojanja kulturnih instutucija. Ne vjerujem da će se takvo stanje uskoro promijeniti i zato ćemo i dalje aktivno raditi na artikuliranju drugačije, nove institucije koja će se svakodnevno okušavati u dijalogu sa zahtjevima i danostima stvarnog svijeta. Nakon suludog aktivizma u koji smo uložili puno energije i emocija, krug se zatvorio privatno i javno. Temelj postoji, moramo preispitati dosadašnji rad kako bi mogli nastaviti. Vrijeme u kojem živimo obvezuje nas da prihvatimo izazov. Sjetimo se da slobodu treba uvijek iznova izboriti.

Bi li se bez ograde slozio s definicijom kako tvoj opus možemo nazvati korpusom perceptualnih djela suvremene umjetnosti? Janka Vukmir temeljito je analizirala moj rad, prepoznala specifičnosti jezika koji upotrebljavam i označila to djelovanje perceptualnim. Termin "perceptualna umjetnost" precizno označuje prirodu mog rada. Radi se o vrlo krhkom tkivu, nemam oslonca u artefaktu. U zadnje vrijeme imao sam par smiješnih situacija s kustosima koji su tražili da im pokažem radove.



Slaven Tolj: Dubrovnik - Valencia - Dubrovnik

You are permanently attached to Dubrovnik; you find yourself on a kind of island, in a kind of mental exile/isolation - in a milieu where traditionalism came to be a fetish and where the link to the past is tighter and more seamless than the link to the present. Do you regard this as a drawback or as an advantage? The provincial traditionalism is not peculiar of Dubrovnik, here it is just maybe more present and rigid. I have to admit that the self-indulgence of the citizens of Dubrovnik has always irritated me, to be born in the City was a reason enough to feel self-satisfied. I didn't have anything to delude myself with, an outspoken activism and a radical opposition to the existing clichés were the only natural response and the only way to survive. Being remote from the centre allowed for a gradual and natural growth of the initiative. A distance is at times healthy, it heightens the potential to objectively consider the problem. Communication with the outside world neutralises the negative aspects of the provincial. Communication requires openness, interest for alterity and the different. I'm not permanently attached to the City, circumstances played a crucial role in my staying. The extreme war situation in which the City had showed its better face strengthened the bond.

Can you identify the artists and experiences that decisively influenced your artistic development and your way of thinking? With no experience and no knowledge whatsoever, of art in particular, I ended up on the Academy of Fine Arts in Sarajevo. At the time one could not have known that something else existed save the Dubrovnik colourism and the formal art proper promoted back then by the Art Gallery of Dubrovnik. A new *milieu* (equally the street, the Academy, the exhibitions...) woke me from an autistic dream and left a decisive mark on my maturation. Experiences outside art decisively directed my artistic practice. An interest in particular artists focused my attention; more than by others I was enthused by the reflections and works of: K. Malevich, M. Duchamp, P. Mondrian, S. Beckett, M. Rothko, K. Schwitters, J. Boys, L. Ontani, E. Paolozzi, C. Sherman, H. Haacke, A. Mucha, I. Kožarić, N. Paripović, M. Abramović, A. Maračić, G. Trbuljak, A. Arapović (a colleague from the Academy), by the ideas of Gorgona, Fluxus, minimalism, by the intuitive and contextual, the perceptive, by the *arte povera*, the ambient art, conceptualism... I listed a number of authors and approaches I felt, in the beginning intuitively, close to and that served as orientations, similar to orientation marks, in the search for my own expression.

In the late eighties, at the time of your first performances, the renowned Montenegrin performance artist and conceptualist Ilija Šoškić lived in Dubrovnik. How did the acquaintance and intercourse with him further your interest for performing art and conceptualism?The Gallery Attico, the *arte povera*, the atmosphere of Rome at the end of sixties: Ilija bore witness to that time and we were attentive listeners. Šoškić introduced me to the work and performances of Neša Paripović, Marina Abramović and Ulay (their work directly influenced the first

performances I did together with Maria Grazio Tolj). The performance *Don Quixote* by Luis Ontani (he rides on a white mechanic horse and reads *Don Quixote* throwing coins into the machine) made clear to me the nature of performance language and symbolically made its mark on the future operations of the Art Workshop Lazareti.

Together with another two Dubrovnik artists, Božidar Jurjević and Maro Mitrović, you performed the action *Desert of Freedom*. Wasn't that a kind of programmatic declaration? *Desert of Freedom* is a text by Mario Kopić, a young radical philosopher, who was the author of the first book published in the AWL edition (*Experiencing the margins of meaning*, 1991) and almost of all texts that accompanied our first actions (*Active Nihilism*, *Museum the place of permanent action*), the translator of theory texts published in *Laus*. Kopić was permanently present, increasing the tension and raising the criteria by addressing problems and criticising every action of ours. Common was the awareness of the importance of theory and disaffection with the accepted art and cultural practice, but there were no common programmatic grounds or manifesto. There were no rules. Artists and theoreticians gathered around the Workshop always acted strictly on individual terms, and the Workshop was an open platform for diverging concepts that had only a problem oriented approach in common.

One of the characteristics of this artistic approach is the "use" of space and the conditions it sets under. This concerns the Dubrovnik ambiences: Dubrovnik is materially, but also with its intellectual culture, a frequent starting grounds for your projects, which, however, oppose the predominant mentality that reduces this Dubrovnik heritage to a self-sufficient Inventory of archetypes. Do you maintain your treatment of the "Dubrovnik issue" to be an ironic one, a problematisation that sublates local impulses to a global/universal level, or an introduction of a direct communication with the history/spaces/phenomena of the City? Nothing is a product of my imagination, I directly transmit the perceived. I live within the walls, I'm one of those who go to bed last and I'm no stranger to mornings. In moments when I'm left alone with the City a field of perception opens up, everything becomes visible and clear. I try to establish an active dialogue with the City (architecture) and the nature. The sense of belonging to a place is a prerequisite for the commencement of dialogue. I'm consciously trying to emancipate myself from the usual ways of reading Dubrovnik, to be able to recognise more exactly, unburdened by the history and the imposed prejudices, the real relations. I'm not inclined to view ironically the existing condition, such an approach would be too unequivocal and local, with short-lived effects.

Antun Maračić noted once how often you use time as "the constructive element" in your projects. I have to note an interesting contradiction: you usually suggest Virgil's "tempus fugit" trough the noticed petrifaction or the reduction of being in the given time-space frame. Is it possible to explicate the premises of your games with temporality? Just as

I'm aware of the place and context, so is the time a part of the perceived totality. That can be well read in performances in particular, but it is present in other work as well. The awareness of time is manifested in different ways. I'll take an example of a less known work from the exhibition *The Socially Invisible* (Collegium artisticum, 2000, Sarajevo, curated by Janka Vukmir) in which the flow of time and duration are in the focus. I used a black and white photograph from the newspapers. On the photo, there is a figure of a beautiful girl with long black hair that reaches below her knees, named Melisa. The text under the photograph explains the reasons for growing hair, Melisa vowed to grow her hair as long as she doesn't move back to the village she fled from during the war. I blew up the photograph, put it into the spotlight and set up an audience (fifty chairs facing the photograph). Melisa took the role of the performer, the time was materialised in the length of her hair. There is no more text, without it we are just as aware of the tragic background of the scene. Because Melisa still can't go back to her home, the process continues, the hair will keep on growing, and we are invited, beholding the photograph, to follow that "performance", being aware of the time that begins to flow ever slower.

Starting with 1993 and your appearance at the Venice Biennale, your projects (*Food for Survival, Waiting for W. Brandt...*) begin to become noticeably radical, especially where there is a performance/body component. Isn't that radicalisation of expression a direct reflection of the war? Performances and works from that period issued directly from the context they were created in, and they were created in a radical real situation. The radical approach is just a language adequate to its time, though I try to be as discrete as possible, I'm not keen on big gestures, I avoid attraction. The last performance *Globalisation*, which I performed in New York earlier this year (as part of the exhibition *Body in the East*, EXIT Art) is formally a simple action of drinking vodka and whiskey, but, contrary to plan, it ended in the St. Vincent Hospital due to alcohol overdose. This is an example of a rare case of diverging from that principle (even though it was an invisible inner destruction - concealed body art) because of the excess that ensued. A circus. The audience is out for attraction, it is sensitised to act in that manner, the same as the greater part of the art scene. I don't want to indulge such demands. The war has left its mark, changed me, the survival instinct has sharpened the senses, improved the perception. You become present in every moment. The fatigue and resignation have set in later, that can be seen in recent works. An acquaintance complained these days that he gets beaten in bar and street brawls more often than he used to. The reason, says Peca, is the realisation that justice is not on his side anymore (though alcohol precludes timely realisation), and when you are not sure that your cause is just you are weak and you deserve every blow.



Slaven Tolj: Dubrovnik - Valencia - Dubrovnik

An important segment of your work is often to displace the objects from their natural setting. We could compare this procédé with the materialisation of a perceived event/action by way of traces they leave behind as exhibits. Does this displacement and introduction of objects/exhibits into a new context and setting lead to a different perception and a different effect in reception? In her book *Perceptual Art*, where she discusses in detail the premises of my work, Janka Vukmir states that "the dislocated materiality carries with it the source of perception, but also affirms that the transposition of an object does not alter its perception" and furthermore "that the choice of an object is based on the detection of particular situations, and not of objects, thus denying the possibility to call them found objects because they were not found, they were rather recognised, perceived." Objects don't change their meaning, their function is to re-induce the perception, the bond with the real world, the clarity. Earlier I insisted on concrete objects, carried them around, in that compulsory action there was something psychotic, unconscious. Back then I was really attached to the City. In later works the authenticity of objects ceased to make difference to me.

The medium of photography is often present in your work since 1992 when you displayed the black-white-grey Croatian flag and one of the last photos of Pavo Urban. What is the function of this medium in your work, doesn't the documentary, authentic photograph take over the role of reality, segments of which you transpose in your artwork? I use photography (newspaper photograph, photo documentation of my own performances and works, shots taken from the screen...) as a means of exploration and documentation, as a reminder having equal importance as a text, drawing, music recording. I'm not systematic. On the photographs I choose there is almost always a man, that is the awareness of the active link and dialogue between the perceived and the perceiving subject. I see a photograph as a reality, I don't recognise the difference. Sometimes I'm not aware of the causes initiating the recognition.

How much did your rapport with the body change from the time of your first performances, when you submitted the *static* body to extraneous rhythms, through the radicalisation that started in 1993, to this day? Do you make a distinction between the *petrified* body as an exhibit and the *active* body? Do you incorporate your character/personal traits into the physical presence on the stage, or do you detach yourself from the *character* you exhibit? What is, finally, your relation to the audience during performance: do you communicate with it and are you aware of its presence or do you leave it aside as an irrelevant factor your work could do without? The first performances that I did together with Maria could more adequately be called *tableaux vivants*. They were taking place at a distance from the audience, we were self-sufficient, Maria and myself, immersed in the surroundings and thoroughly focused on each other, sharing an experience we believed unique. In later works, the distance from the audience attains a different character. The awareness of the experience the audience doesn't have and the differ-

ence that derives from there in the performances *Food for Survival* and *Dubrovnik-Valencia-Dubrovnik*; the barrier between the performer and the audience (booths in the *Peep Show* and a sheet covering the performer); the solitude of a solo drinker in the performances *Waiting for W. Brandt* and *Globalisation*; the alienation in the performance *Suicide* (a paraphrase of the last scene from *The Last Tango in Paris*)... From the audience I expect understanding and openness. I understand performance as a public confession, I include personal history and experience, but without unbecomingly imposing my intimate story. Performance is a need for radical communication, it happens when I cannot find a more complete way of expression. I was never able to formulate and clearly state things in a "normal" way. I rarely do performances and almost never repeat them (I repeated only *Suicide*), they are an accumulation of time, a sediment of the perceived sensations, emotions and experiences.

You once wrote that "the market had taken over the role of ideology." However, isn't art - particularly in its radical forms - frequently also ideological (even when it combats ideologisation)? Does not the very title of your performance *Waiting for W. Brandt* carry strong ideological overtones? Radical art today deals with problems of artistic, moral and ideological norm of the mainstream culture without falling victim to the ideologisation and promotion of an ideology. What can, in our context, be called radical art? If we allow the definition that the radical art strives towards provoking an excess in the established system, culture and art, then we are soon to learn that our society reads every attempt at a problem-oriented thinking as an excess. I see no convergence between my efforts and ideology, though everything can be understood as ideology. Thematically I touch upon the politics and the social, at the hart of my interest are real problems, the human being...

Your exhibition *Bubo Bubo Maximus* indicates a twofold dependency: on the gene code ("we are all slaves of the gene code") and on the environment. Where is the room form freedom and individuality then? Can art find or suggest it? I think that the question of the emancipation on the individual and social level, or the impossibility of emancipation, is the main problem that is reflected on all levels of life. The impossibility to realise that natural need to become independent is at the bottom of all our frustrations, misunderstandings and conflicts. Emancipation is a prerequisite of progressive thinking and action. Individual freedom is a premise of both conscious society and artwork. The struggle for emancipation is an everyday process, unconsciously we enter into relations of dependency. The freedom should be conquered daily. It seems easier to give up and resign oneself to destiny; we are a society that is giving up. In search for my individual freedom, I react to that phenomenon because it is so present that it becomes limiting for the conquest of individual freedom. Moreover, to be free in such a society leads to isolation, makes communication more difficult and an active approach futile.

Though, the "radical artistic act" in itself often isn't very communicative towards that part of its potential recipients that is not able to contextualise it. I'm interested, primarily from the sociological standpoint, whether you had a chance to speak with the people who tried yet failed to fathom the fundamental co-ordinates of your exhibitions/actions/performances? As I have said, in my case the work developed from a radical real situation. In a way that facilitates the communication because there are enough elements that people recognise as a part of their experience as well. I want to be clear and I have good experiences, I try to communicate directly with the audience by including it, by demanding a mental engagement, an awareness of time and context, a participation and immersion. People feel the energy that is behind the work. When they overcome the initial prejudice, that first barrier that stands in way of communication, people can recognise and discern art, a work that is created with a reason, from fakery. The question is though do they have the time, curiosity and power for that first step and does anyone encourage them to make the effort. I didn't have problems with communication, I can communicate well with common people, after all we share the same problems, the same destiny, we occupy the same position on the social scale. People know how to value commitment to an idea, on a certain level they comprehend what is it all about. I do not expect more than that. In the extreme situations, I'm returning for a moment back to the war, in the situation when the space is stripped down of the superfluous, man seeks to find an explanation in art. (S)he recognises that art is in fact a search for freedom, it is then that this becomes clear. I'm in an ongoing conflict only with those who claim to know everything beforehand, with the self-proclaimed judges who don't want to face the reality. The role of education has been marginalised, and the cultural space remains closed off and indifferent towards the human being and the real problems. Self-satisfied and overbearing, the biggest dullards are unfortunately the very same people whose role it should be to encourage the communication and interest for culture and art. That is supposedly one of the main reasons for the existence of cultural institutions. I don't believe that the situation will soon change and therefore we will continue to work on articulating a different, new institution that will day after day endeavour a dialogue with the demands and the givens of the real world. After the frantic activism, in which we invested a lot of energy and emotions, the circle closed both privately and publicly. The foundation is still there, we have to re-evaluate the work so far to be able to continue. The time we live in obliges us to accept the challenge. We should remember that the freedom always has to be conquered anew.

Would you agree without reservations with the definition that your work can be called a "body of perceptual works in contemporary art"? Janka Vukmir has thoroughly analysed my work, recognised the particularities of the language I use and designated that action as perceptual. The term "perceptual art" exactly designates the nature of my work. It is a fragile structure, I have no support in the artefact. Recently I had couple of ridiculous situations with curators who wanted me to show them my works.

Fragmentarna pitanja o regulaciji i deregulaciji prikazivanja

piše:
Miško Šuvaković

Fragmentary questions about the regulation and deregulation of representation

by:
Miško Šuvaković

Translated by
Antonija Primorac

page
67

IDEOLOGIJA, PRIKAZIVANJE I UMETNOST Danas, posle pada Berlinskog zida, raspada Sovjetskog Saveza i druge Jugoslavije, odnosno, destrukturiranja blokovske dijalektičke podele sveta, ideologija se pokazuje unutar transfiguracija (premeštanje anticipacije smisla postojanja, istine, legitimnosti, podnošljivosti svakodnevice). Ona je poredak koji više ne opstoji na binarnom odnosu dva sveta (Istoka i Zapada), već na horizontalnoj distribuciji "smisla" mapiranja (mapping) aktuelnih geografskih kultura (društava, regija, mikrozajednica). Pogledajte samo grube neravnine aktuelnosti: realsocijalističke institucije preuzimaju religiozni simbolizam i efekte, birokratska levica i nacionalistička desnica spajaju se u "strasnom" zagrljaju socijalističkih i patriotskih snaga, inauguracija američkog predsednika preuzima i razrađuje ikonografiju socijalističkog sleta kao utopijskog trenutka novog slobodnog sveta, istočnoevropske leve partije preuzimju strategije prvobitne akumulacije kapitala XVII i XVIII veka, a desne partije programe ravnomerne (pravedne, socijaldemokratske) raspodele vrednosti, itd... Kada se ideologiji, ma šta ona bila, pristupa kroz primere, ona se, blisko ranom Barthesu (Mit danas) otkriva i interpretira kao naturalizacija simboličkog poretka u kontekstu (okružju, ambijentu) koji nije neutralan.

Zato, svako izricanje (opis, objašnjenje, tumačenje, interpretacija) nije neutralno, već utopljeno u nešto što možemo nazvati materijalni poredak ili aparatus ideologije. Pojam ideologije možemo uvesti na više, često jednakovrednih i varijantnih, često protivurečnih, načina:

ideologija je skup pozitivnih i pragmatičnih uverenja, vrednosti, oblika ponašanja i činjenja koje deli jedna grupa teoretičara ili praktičara, odnosno, pripadnika kulture ili neke diferencirane formacije u okvirima kulture,

ideologija je skup pogrešnih predstava, lažnih uverenja i efekata iluzija koje dele pripadnici društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, specifične kulture ili sveta umetnosti projektujući svoj mogući, aktuelni i trenutni svet egzistencije,

ideologija je skup simboličkih i imaginarnih arbitrarnih i artificijelnih efekata koje proizvodi sistem medija na mestima očekivane realnosti, ideologija postavlja nas za objekt među objektima potrošnje, zavođenja i ekstaze, odnosno, ideologija medijskom realizacijom postaje tehno-multiplicirana nova realnost (hiperrealnost),

ideologija je u svojoj suštini fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj realnosti, drugim rečima, ona je iluzija koja strukturira efektivne društvene relacije i maskira traumatske socijalne podele/konfrontacije koje ne mogu biti simbolizovane, zato je funkcija ideologije da nas opskrbi podnošljivom društvenom realnošću,

ideologija je ono okružujuće polje fenomena koje se pojavljuje pred našim telima i pojmovnost koja prati to pojavljivanje gradeći subjekt, društvo, kulturu, umetnost,

ideologija je mnoštvo značenja, predstava i oblika produkcije značenja i predstava koje jednu kulturu nužno ili motivisano istorijski određuju preobražavajući je iz neregulisanog (ili podregulisanog) sistema u regulisani (ili nadregulisani) sistem proizvodnje, razmene, potrošnje i uživanja smisla, robe, proizvodnje, razmene, potrošnje, informacija, moći, predstavljanja predstave,

ideologija je skriveni poredak koji determiniše jedno društvo bez obzira da li se ono izjašnjava ili ne u saglasnosti sa njom kao ideologijom,

ideologija je racionalna verifikacija (legitimizacija) postojećeg poretka,

ideologija nije sama realnost, već regulacioni odnos državnog aparata, institucija svakodnevnog života i onih fikcionalnih tvorevina koje su u međusobnom interaktivnom odnosu,

ideologija je trenutno iskustvo čoveka i sveta

ideologija se nazivaju značenja, smisao i vrednosti strukture moći koju jedna formacija ili društvo u celini praktikuje ili kome teži, **ali,**

ideologija je i sistem znakova i označitelja, kojima se jedno društvo postavlja u odnos prema bilo kom drugom sistemu znakova i označitelja, i time se postavlja u odnos sa bilo kojim drugim društvom, pa čak i u odnos sa samim sobom kao društvom, kulturom, svetom. ... itd...

Odnos ideologije i umetnosti nije jednostavan, mada u normalnom (ili uobičajenom) iskustvu ona se pokazuje kao ono trenutno, po sebi dato i TU prisutno. Možemo posmatrati četiri situacije ideološkog odnosa i umetnosti:

ideologija je ono što da bi bilo stvoreno (napravljeno, proizvedeno, produkovano), doživljeno, prihvaćeno i identifikovano kao umetnost biva efekat ideološkog tipa (regulacije ili deregulacije između okružja, identiteta i opisivanja tog identiteta) - ovo određenje možemo nazvati ideologijom umetnosti ili ideologijom u umetnosti,

umetnost je jedan od mogućih konteksta, kontekst koji nije neutralan, u kojem se pojavljuje, izražava i pokazuje materijalni poredak kojim jedno društvo biva realizovano i prepoznato kao specifično istorijsko ili geografsko društvo - ovo određenje možemo nazvati društvenom ideologijom umetnosti,

umetnost je u ideološkom smislu mogući odnos (regulacioni ili deregulacioni) između ideologije umetnosti i društvene ideologije, drugim rečima, umetnost nastaje kao naturalizacija ili, čak, denaturalizacija simboličkog poretka umetnosti u interaktivnom odnosu sa simboličkim poretkom društva (kao odnos pojedinačnog-čulnog i univerzalnog duha u tradiciji, kao odnos pojedinačnog proizvoda i legitimnog metajezika u modernizmu i kao odnos produkcije mogućeg sveta i dostupnih naracija u postmodernizmu), **i**

umetnost je u ideološkom smislu proizvodnja ideološkog kao estetskog učinka, drugim rečima, pojedine umetničke produkcije u modernizmu (avangarda, neoavangarda i postavangarda) i umetnost postmoderne (postistorijska eklektična umetnost i tehnoestetska umetnost) postaju oblici prikazivanja, izražavanja i produkovanja izuzetnih, izolovanih i artificijelnih situacija u kojima se odigrava naturalizacija ili denaturalizacija simboličkog poretka, odnosno, regulacija i deregulacija odnosa ideologije umetnosti i društvene ideologije kao umetničkog rada (onoga što je rađeno u umetnosti).

PERESTROJKA, UMETNOST POZNOG SOCIJALIZMA I RANOG POSTSOCIJALIZMA Perestrojka umetnost (umetnost glasnosti) je postmoderna, postistorijska, eklektična i prelazna (trans) umetnost (slikarstvo, skulptura, instalacije, performans, fotografija, kolaž, ready made, akcije) zasnovana na dekonstrukciji i parodijskoj simulaciji političkih predstava, etike i estetike avangardne umetnosti i socijalističkog realizma u SSSR-u i Istočnoj Evropi. Perestrojka umetnost nastaje na prelazu ere realnog socijalizma kroz pozni socijalizam u postsocijalističko

tranzicijsko društvo, a to znači da je karakteriše demistifikatorsko i emancipatorsko proširenje umetničkih sloboda i skidanja tabu tema totalitarnog režima. Za razvoj umetnosti perestrojke ključnu ulogu igraju tri "taktička" usmerenja, odnosno, tri različite umetničke politike:

a] postmodernistički skepticizam i, češće, nihilizam kojim se pod sumnju dovode veliki ideološki, etički, estetski i umetnički sistemi od avangarde i modernizma do socijalističkog realizma,

b] konceptualno kritičko razmatranje prirode umetnosti kao izraza društvenih značenja i vrednosti, i

c] parodijske i simulacijske tehnike eklektičnog postmodernizma zasnovane na preuzimanju umetničkih šablona i njihova ideološka i vrednosna dekonstrukcija (prikazivanje ideoloških i metafizičkih granica prikazivanja i recepcije smisla, značenja i vrednosti real-socijalističkog društva).

Pretpostavke umetnosti u doba perestrojke naznačene su u alternativnoj pojavi Soc Arta. Termin su prvi put početkom 70ih upotrebili Vitalij Komar i Aleksandar Melamid, a u bliskom domenu su radili Erik Bulatov i Ilja Kabakov, a kasnije i Leonid Sokov, Aleksandar Kosolapov. Slikari su "istorijskom socijalističkom realizmu" pristupali višeznačno parodijski:

A] kao kiču (socijalistički realizam kao prelazni oblik izražavanja i prikazivanja od avangarde do kiča),

B] kao sredstvu birokratske manipulacije i državno ideološke propagande (proizvodnje svesti kao normalnog okvira ili mape egzistencije, odnosno, u lakanovskom smislu uživanje želje smisla socijalizma),

C] kao klišeu i stereotipu sovjetske svakodnevice (sovjetskoj masovnoj kulturi: eg-zoteričnom socijalističkom realizmu koji nema samo funkciju optimalne projekcije kao u ezoteričnom socijalističkom realizmu, već i funkciju fetišizacije objekta želje sovjetskog građanina i koji jeste, neka vrsta, inverznog ili siromašnog pop arta), **ali i**

D] kao provokativnom likovnom izrazu koji je interesantan i egzotičan za zapadno tržište umetnosti (zamisao mimezisa mimezisa se transformiše u autoironijski likovni govor deformisanog prikazivanja fetiša sovjetskog i zapadnog društva).

Karakteristično je da je zapadni sistem umetnosti mogao da prihvati i integriše umetnost istočnoevropskih umetnika samo kao mazohistički, groteskni i autoironijski dekonstruisani socijalistički realizam. Likovni kôdovi socijalističkog realizma su paradoksalno povezani sa kôdovima likovne avangardističke apstrakcije i, s druge strane, američkog pop arta. Suočenje kôdova socijalističkog realizma i avangardi imalo je složenu emocionalnu i konceptualnu podlogu:

a] avangardna umetnost je u SSSRu likvidirana administrativnim putem i zamenjena socijalističkim realizmom,

b] ruska i sovjetska avangardna umetnost je na Zapadu postala jedan od stubova (fetiš, ideal, izuzetna, ekonomska vrednost) modernizma i modernističke kulture još poznih 30-ih godina,

c] za sovjetske umetnike 70-ih i 80-ih godina avangarda i socrealizam predstavljaju trauma-tske sadržaje - Zapad je od Rusa očekivao avangardnu umetnost, a oni su se estetski i etički borili sa nasleđem socrealizma i njegovim umerenim modernističkim varijantama (socijalistički estetizam, umereni modernizam, folklorni modernizam).

Pristup avangardnom i socrealističkom nasleđu je ostvaren dekonstrukcijom (relativizacijom, izmeštanjem,



Komar i Melamid: Staljin i muze / Stalin with the Muses

deformacijom, pokazivanjem očiglednim neočiglednog, razdvajanjem i rekom-binovanjem likovnog i ideološkog, pikturalnog i amblematskog) jednih i drugih estetičkih i ideoloških dogmi, ali i ukazivanjem na umetničko delo kao na "dokaz" krize zapadnog i istočnog ustrojstva moderne i elitne (neoekspresivne) postmoderne. Jedna od velikih parodijskih slika-uzoraka kao simptoma je slika "Staljin sa muzama" (1981-82) Komara i Melamida. Pseudo-klasicističkom ikonografijom rešen je paradoksalni i ideološki naprsli prikaz susreta "Staljina" (simbol dijalektičkog i istorijskog materijalizma, klasne borbe, pobedničke revolucije, nauke, tehnike, filozofije, naprednog društva, realnog ostvarujućeg komunizma) i "muza" (simbol evropske metafizike, iracionalnosti, antimaterijalizma, tradicije evropskog idealizma). Ova slika na razlici tehničkog i narativnog nivoa unosi paradoks time što "realistički modus prikazivanja" (stilski obrazac) pokazuje kao apstraktnu formulu primenljivu na bilo kakvu tematiku (fantastički susret muza i komunističkog diktatora-vizionara kako su ga u tom vremenu identifikovakli njegovi podanici). U dekonstruktivnoj umetnosti u doba perestrojke došlo je do pokušaja da se izvede decentriranje i oneobičavanje normalnosti i prirodnosti spoja umetničke tehnike i ideologije, da se pokaže da se istom tehnikom mogu prikazati različiti sadržaji (socijalizma, kapitalizma, subjektivnosti, objektivnosti, racionalnosti, erotike, robnog fetišizma, revolucije, huliganstva, moći, potčinjenosti, perverzije, fetišizma, patrijarhalnog morala).

Na primeru teza Lava Trockog, koji je precizno opcrtao šta je estetički koncept socijalističke realističke umetnosti, pokažimo iskrivljenja i neoštrine umetnosti perestrojke. Po Trockom:

Realizam ima neku prilično važnu crtu osjećanja svijeta: težnju ka životu kakav jeste, ne udaljavanje od stvarnosti nego njezino umjetničko prihvaćanje, živ interes za tu stvarnost u njezinoj konkretnoj postojanosti ili promenljivosti, nastojanje da taj život - ili pokaže kakav on jest, ili da ga proglasi za remek-djelo, ili da ga opravda, ili da ga okrivi, ili da ga fotografira, ili ga uopći, ili ga simbolizira - ali baš taj život, s tri naše dimenzije, kao dovoljan i punovrijedan i sam po sebi vrijedan stvaralački materijal. U tako širokom filozofskom, a ne školsko književnom smislu, može se s uvjerenjem reći da će nova umjetnost biti realistična.

And "... novom umjetniku bit će potrebni svi postupci, i sve metode stvorene u prošlosti i još neke dopunske da bi se obuhvatio čitav život. I to neće biti umjetnički eklekticizam, jer se jedinstvo stvaralaštva postiže aktivnim osjećanjem svijeta" ("Umjetnost revolucije i socijalistička umjetnost"). Slikari perestrojke postupaju na inverzan način:

a) pokazuju da je svaka umetnost eklektična, pošto je jedan portret ili akt uvek bliži (sličniji) drugim slikama iz istorije slikarstva i političke istorije, nego licu ili telu koje prikazuje konkretna pojedinačna slika,

b) pokazuju da je direktni i doslovni osećaj sveta nemoguć, da je uvek, već, prethodno, posredovan izvesnim simboličkim poretkom koji konstituiše naš svet i našu realnost, zapravo, ukazuje se na funkciju slike kao barijere ili zaklona (ekrana) prema Realnosti (očita analogija lacanovskom fantazmu),

c) pokazuju da su umetniku potrebni svi postupci i sve metode, ali ne da bi obuhvatio celinu sveta, već da bi pokazao (dekonstruisao) skelet prikazivanja, odnosno, da bi pokazao simulacijsku moć svakog prikazivanja i izražavanja, odnosno, da bi ogoleo razliku tehnike i ideologije, i

d) pokazuju da slika nije predstava samog tog života, kako bi rekli realisti, već da je sam taj život predstava (ideološka naddeterminacija) diskursa politike (diskursa koji može biti dat i kao pikturalna predstava).

U takvom smisaonom kontekstu Erik Bulatov radi hiperrealističke slike bliske američkom fotorealizmu 60-ih i 70-ih, ali u njih unosi tekst politički ili kontekstualno apsurdnog značenja ili ambleme karakteristične za sovjetski javni društveni i politički život. U karakteristični izraz kapitalističke proizvodnje predstava (hiperrealizam, fotorealizam), uvode se potrošeni i ispražnjeni sadržaji kulture realsocijalizma. Manifestna slika je delo Perestrojka (1989). Na hiperrealistički naslikanoj pozadini (nebo sa oblacima) parodijski su naslikane u socrealističkom maniru ruke sa srpom i čekićem. Pri tome su srp i čekić i slova 'T' i 'R' u reči perestrojka. Upotreba dva registra dekonstrukcije (vizuelnog i lingvističkog) pojačava relativnost znaka i retorički pojačava ironijski udar koji očekuje efekte i u filološkoj ravni (većina postsocijalističkih društava su u istorijskom smislu filološka društva, društva pretežno konstituisana na pisanoj reči) i u vizuelnom prostoru (zapadna društva kojima je, takođe, namenjena takva umetnost su vizuelna ili, čak, okulocentrična društva). Kod mnogih ili, tačnije, svih slikara i umetnika perestrojke nastaje proizvodnja paradoksalnih spojeva, nemogućih spojeva, zapravo, inflatorna proizvodnja vizuelnih paradoksa. Da li je inflacija paradoksa svet groteske? Da li je konačni rezultat, ona krajnja tačka, u beskonačnoj drugosti, naspram izvora umetničkog dela, trag grotesknog realizma, da nedoslovno parafraziramo Bahtina? Ili, da li je u pitanju pomak logike blokovske podele sveta iz real-politike u fikcionalne prostore kulture:

I] zapadna umetnost kao domen sublimne kulture i visokog estetizovanog iskupljenja, a

II] postsocijalistička umetnost kao domen groteske, ironije i pokajanja.

GRUPA IRVIN U DOBA POZNOG SOCIJALIZMA Slikarska grupa Irwin (Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelnik) nastala je u okviru pokreta Neue Slowenische Kunst (muzička grupa Laibach, teatar Sestre Scipion Nasice, dizajn Novi kolektivizam i teorija Odeljenje za praktičnu filozofiju), a zasniva svoje delovanje na uzorku kao simptomu u polju politike. Po Jacques-Alainu Mileru simptom možemo pripisati defektu simbolizacije; on je centar neprozirnosti u subjektu jer nije verbalizovan, jer nije prenesen u reč, jer bi nestao onog trenutka kada bi se preneo u reč. A po Slavoju Žižeku simptom je element koji odaje zatrtu i suzbijenu istinu nekog polja, neke totalnosti ("Hegel z Lacanom"). Drugim rečima, simptom je tačka na kojoj ta totalnost nužno posrće, element koji se ne može totalizovati u značenjskom polju. U psihoanalizi interpretacija razrešava dramu simptoma tako što ga smešta u neki simbolički poredak i oduzima mu njegov besmisleni i traumatični značaj. Simptom kao poetički element slikarstva (muzike, teatra) element je transgresije (prestupa) u odnosu na totalizujuće polje dominantne politike i ideologije (imaginarnog scenarija koji upravlja identifikovanjem u ralnosti i sa njom). Irwinovske manirističke slike suočavaju ikonografiju nacionalsocijalističke umetnosti, socijalističkog realizma i avangarde. Oni slikarski gest smeštaju u procep između velikih totalitarnih projekata XX veka i kriza moderne. Ovi paradoksalni spojevi su slaba mesta ili mesta klizanja (simptomi) političkog prikazivanja realnosti (ideologije kao fantazma), tj. kao znaci na kojima se ruši simbolička moć totalitarnog diskursa (projektovanje realnosti). Njihovo delovanje je vezano za određeni istorijski trenutak realnog i samoupravnog socijalizma u odnosu na surovi komunizam, kao i za specifičnu geografsko-političku reformatorsku poziciju slovenačke "leve" (partijske) kulture.

U odnosu na realni i samoupravni socijalizam njihovo delovanje se pojavljuje kao:

I] eksces/simptom - likovni (slikarski) i deklarativni (manifestni) govor kojim se postojeći sistem političkih i umetničkih vrednosti provocira, a trauma se uvodi u igru kao neinterpretirana ili kao nadinterpretirana,

II] prividna reakcija - pri tome je odgovor ili reakcija institucija samoupravnog socijalizma na eksces prividno negativna (deklarativna osuda), dok stvarni efekt jeste efekt pristajanja na raskrivanje tabua koji vode od samoupravnog socijalizma ka postsocijalizmu - zato funkcije Irwina nisu disidentske (ponuda novog ili starog društva nasprām socijalističkog društva), već postpolitičke: osloboditi želju, detraumatizovati traumatični (neizgovorivi) objekt želje, pokazati kako simptom biva interpretiran, kako nastaju, uvek, pogrešne interpretacije, itd,

III] retrogarda (retroavantgarda) - njihova provokacija nije avangardna pošto se služe mrtvim jezicima umetnosti i mrtvim jezicima kulture i politike (jezicima umetnosti avangarde i totalitarnih sistema), drugim rečima, kao avangardna strategija nije projekt budućeg društva, umetnosti i čoveka, već depo (arhiv) istorijskih tragova umetničkih, etičkih i političkih ekscesa, trauma, simbola, izraza i predstava;

IV] para-psihoanaliza - modele prikazivanja, uspostavljene u teorijskoj lakanovskoj psihoanalizi, upotrebljava kao poetičke sheme kojima se mapiraju (mapping) i prikazuju (ekraniziraju) kolektivni društveni odnosi u totalitarnom sistemu (realni socijalizam), kvazi ili para totalitarnom sistemu (samoupravni socijalizam) i postsocijalizmu (predkapitalistička društva posle pada berlinskog zida, raspada SSSR-a i druge Jugoslavije).

Irwin kao umetnički pokret nije mogao da nastane u realnom socijalizmu (socijalizmu sa strašnim komunističkim likom), već u njegovoj mekoj varijanti (socijalizmu sa ljudskim likom) i to upravo u onom društvenom miljeu koji je omogućavao reformski put iz socijalizma ili kroz njega. To je bilo moguće upravo zato što je takav reformski sistem tragao za unutrašnjom postpolitičkom dekonstrukcijom realnog socijalizma, a ne za frontalnim suočenjem kakvo su želeli disidenti ili /neo/avangardisti). S druge strane, jaka i uticajna škola teorijske psihoanalize u Sloveniji omogućila je da Irwin i ceo pokret NSK pređu put od alternative (kulture punka, drugosti) u parasistemsku i parainstitucionalnu praksu proizvodnje simptoma unutar dominatnih formacija kulture. Zato je grupa Irwin delotvorna, ona je prethodila i umetnosti i društvu poznog socijalizma i postsocijalizma ukidajući mogućnost projekta i istine. Ona je ponudila nesvesno kao politički efekat pre nego što je samo nesvesno jednog društva i sistema moglo da se pojavi. Njihova laž je bila totalna i totalitarna, zato je i delovala kao izazov totalitarnom sistemu i njegovim evolucijama. Oni nisu izražavali politički stav, želju politike ili mašine realizacije političkog zaposedanja teritorija, već način na koji politika proizvodi predstave (nužnosti) realnosti. Njihov je jezik površan, iako izgleda dubok, njihova je ideologija nemoguća, iako izgleda ubedljiva, njihova je estetika potrošna, mada se pokazuje kao sublimna. Njihova dela nisu antinacistička, antikomunistička ili antifašistička, ona su načinjena od tragova i upisa nacizma, komunizma i fašizma. Međutim, ona nisu ni nacistička, ni komunistička, ni fašistička, mada su načinjena od tragova i upisa nacizma, komunizma i fašizma, pošto su arhivska, površna, ekranska, iluzionistička i premeštajuća. Brisani tragovi upravljaju pikturalnim ekranskim poljem njihova slikarstva.



E Bulatov Perestrojka, 1989

Po Marini Gržinić: "Estetika, koju nam predstavlja grupa Irwin, rezultat je recikliranja, spajanja različitih ravni, raskinutih označivalačkih lanaca, brisanih granica i erozije, drugim rečima, u smanjivanju razdaljine između vremenskih i prostornih razlika pojedinih ravni" (Rekonstruirana fikcija). Ako uporedimo njihovu slikarsku produkciju, na primer, sa produkcijom Cindy Sherman (USA), Anselma Kiefera (SR Nemačka), umetničkog para Komar i Melamid (SSSR) i Vlade Marteka (Hrvatska) tada zapažamo da postoje temeljne regionalne (geoestetske) razlike:

i] Cindy Sherman je medijska, potrošna i znakovna u onom smislu u kome holivudski film ili fotografija jesu vizuelni tekst upisivanja individualnog horora (užasa, straha, jeze), želje ili ravnodušnosti, drugim rečima, estetika masovne kulture je transgresivno uvedena u oblike prikazivanja visoke kulture,

ii] Kiefer je subliman i metafizičan, čak i u najgrotesknijim delima on stvara visoku umetnost koja produžava i iskupljuje na način germanskog severnjačkog estetizma nastalog iz romantičarskog izgubljenog jedinstva izvora i prisustva, odnosno, on deluje slikarski u zatvorenom pikturalnom prostoru izražavanja sublimnog otvarajući istovremeno registre jeze, divljenja, paradoksa, bede, ironije, groteske i metafizičke drugosti,

iii] Komar i Melamid su disidentski cinični, parodijski i groteskni u prikazivanju zabranjenog, nedostupnog, moćnog, velikog i vladajućeg, drugim rečima, oni prikazuju igru sa zabranjenim voćem koje u evolucijama realnog socijalizma i zapadne recepcije Istoka postaje egzotika totalitarizma (politički totalitarizam kao egzotički "agent" političkog Istoka),

iv] Vlado Martek je kafkijanski anticipator i klasifikator batailleovskog šmeka, a to znači da on realizuje izvesne ikoničke i paraikoničke vizuelno-tekstualne znakovne predstave koje se odnose na višeznačnosti geopolitičkog identiteta (pre svega njegova dela-mape) unutar balkanskih i srednjeevropskih nerazlučenih velikih (javnih) i malih (privatnih) naracija,

v] a Irwin je, naprotiv, neprevratnički klizav i neuhvatljiv uzorak koji postaje simptom, oni izmiču glasu koji kazuje "Ja vama sada govorim istinu!" i time pokazuje da je svaka istina prikazivanja i izražavanja manipulativna projekcija (proizvodnja) prividne realnosti na mestu očekivane prirodne ili društvene normalnosti, drugim rečima, istina ima strukturu fikcije.

Bibliografija: **Leon Trotsky**, Književnost i revolucija (Otokar Keršovani: Rijeka, 1971); **Roland Barthes**, Književnost Mitologija Semiologija (Nolit: Beograd, 1979); **Slavoj Žižek**, Filozofija skozi psihoanalizo (Analecta: Ljubljana, 1984); **David A. Ross** (ed.), Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism (The MIT Press: Cambridge Mass, 1990); **Cindy Sherman**, Untitled Film Stills (With an essay by Arthur C. Danto) (Rizzoli: New York, 1990); **Neue Slowenische Kunst** (Grafički zavod Hrvatske: Zagreb, 1991); **Slavoj Žižek** (ed.), Mapping Ideology (Verso: London, 1994); **Aleš Erjavec**, K podobi (Zveza kulturnih organizacij Slovenije: Ljubljana, 1996); **Marina Gržinić**,Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video)umetnost, postsocializem i retroavantgarda - teorija, politika, estetika 1997-1985 (Študentska založba: Ljubljana, 1997); **Matthew Biro**, Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger (Cambridge University Press: Cambridge, 1999); **Eda Čufer**, Viktor Misiano (ed.), Interpol. The Art Show Which Divided East and West (Irwin: Ljubljana, and Moscow Art magazine: Moscow, 2000)

IDEOLOGY, REPRESENTATION AND ART Today, after the fall of the Berlin Wall, the collapse of the USSR and the second Yugoslavia, in other words, the destructuring of the dialectic division of the world along the lines of bloc-politics, ideology manifests itself through transfigurations (displacement of the anticipation of the meaning of the existence, truth, legitimacy, and bearability of everyday life). Ideology is the order which no longer exists on the basis of the binary opposition of two worlds (the East and the West), but on the horizontal distribution of the 'meaning' of mapping the existing geographical cultures (societies, regions, microcommunities). Just look at the crude unevenness of reality: the institutions of socialist realism adopt the symbolism and effects of religion, the bureaucratic left and the nationalistic right merge in a 'passionate' embrace of socialist and patriotic forces, the American president's inaugural ceremony adopts and elaborates the iconography of the socialist rally (slet) as the utopian moment of the new free world, the Eastern European parties of the left adopt strategies of the primary accumulation of capital in the 17th and 18th century, whereas the parties on the right adopt the programmes of the even-handed (just, social-democratic) distribution of values, etc... When one approaches ideology, whatever it may be, through examples, it is discovered and interpreted like in the early Barthes (*Myth Today*) as the naturalization of the symbolic order in a context (millieu, surrounding) which is not neutral. Therefore, every utterance (description, explanation, interpretation, explication) is not neutral, but rather immersed in something we can call the material order or the apparatus of ideology. The notion of ideology can be introduced in more ways than one. Each of these is of equal value and a variant, and they are often contradictory:

ideology is a set of positive and pragmatic beliefs, values, behavioral patterns and ways of acting shared by a group of theoreticians or practitioners, that is, members of a culture or some differentiated 'group' within a culture;

ideology is a set of misconceptions, false beliefs and effects of illusions shared by a social stratum, class, nation, political party, specific culture or art world as they project their possible, actual and momentary world of existence;

ideology is a set of symbolic and imaginary arbitrary and artificial effects which is produced by the media system where reality is expected; ideology puts us as objects among objects of consumption, seduction and ecstasy; that is, by being realised through the media, ideology becomes the technologically multiplied new reality (hyperreality);

ideology is in itself a phantasmic construction which serves as a back-up to our reality; in other words, it is an illusion which structures the effective social relations and masks traumatic social divisions/confrontations which cannot be symbolised; therefore it is ideology's function to provide us with a bearable social reality;

ideology is that surrounding field of phenomena which appears before our bodies and the conceptualisation which follows this appearance by forming the subject, society, culture, art;

ideology is a multitude of meanings, ideas and forms of the production of meaning and ideas which necessarily, or motivatedly, historically determine a culture by transforming it from a non-regulated (or underregulated) system to a regulated (or overregulated) system of production, exchange, consumption and enjoyment of sense, goods, production, exchange, consumption, information, power, and representation of an idea;

ideology is a hidden order which determines a society whether or not it declares itself to be in accordance with it as an ideology;

ideology is a rational verification (legitimisation) of the existing order;

ideology is not reality, but the regulative relation of the state apparatus, institutions of everyday life and those fictional creations which take part in a mutual interactive relationship;

ideology is the momentary experience of man and the world;

ideology is the name for meanings, sense, and values of the power structure practiced or aspired to by a group or a society as a whole; **but**

ideology is also a system of signs and signifiers used by a society to take a stand towards any other system of signs and signifiers and through which it takes up a position towards any other society - even toward itself as a society, culture, world, etc.

The relationship between ideology and art is not simple, although in a normal (or ordinary) experience it shows itself as momentary; something given in itself and present HERE. We can observe four situations of the ideological relationship towards art:

art is that which, in order to be created (made, produced, turned out) experienced, accepted and identified as art, becomes the effect of the ideological type (regulation or deregulation between surroundings, identity and description of that identity) - this determination can be called the ideology of art or ideology in art;

art is one of possible contexts, the context which is not neutral, in which material order appears, manifests and expresses itself; through this material order a society is being realised and recognised as a specifically historical or geographical society - this definition can be called the social ideology of art;

art in the ideological sense is a possible (regulative or deregulative) relationship between ideology of art and social ideology; in other words, art emerges as a naturalisation, or, even as denaturalisation, of the symbolic order of art in an interactive relation with the symbolic order of the society (as a relation between the individual-sensual and the universal spirit within a tradition, as a relation of a single product



Irwin: Ljubljanski proces / Ljubljana Process

and the legitimate meta-language in modernism and as a relation of the production of a possible world and the available narratives in post-modernism); **and**

art in the ideological sense, is the production of the ideological as the aesthetic effect, or, in other words, certain art productions in modernism (avant-garde, neo-avant-garde and post-avant-garde) and art of the post-modern (posthistorical eclectic art and techno-esthetic art) become forms of representation, expression and production of outstanding, isolated and artificial situations. Within these, naturalisation or denaturalization of the symbolic order takes place; that is, the regulation and deregulation of the connections between ideology of art and social ideology as artistic work (that which is made in art).

PERESTROJKA ART OF LATE SOCIALISM AND EARLY POSTSOCIALISM Perestroika art (the art of glasnost) is post-modern, post-historical, eclectic and transitional (trans) art (painting, sculpture, installations, performance, photography, collage, ready-mades, actions) based on the deconstruction and parodic simulation of political performances, ethics and aesthetics of the avant-garde art and social realism in the USSR and Eastern Europe. Perestroika art emerges at the turn of the era of real socialism through late socialism to post-socialist transitional society. It is characterised by demystifying and emancipatory expansion of artistic freedom and the abolishment of the totalitarian regime's taboo topics. In the development of perestroika art key roles are played by three "tactical" directions; that is, three different art policies:

a] post-modernist scepticism, and more often, nihilism which puts in doubt great ideological, ethical, esthetical and art systems from avant-garde and modernism on the one hand to social realism on the other;

b] conceptually critical analysis of the nature of art as an expression of the social meanings and values;

c] parodic and simulative techniques of eclectic post-modernism based on appropriating artistic patterns, as well as their ideological deconstruction and the deconstruction of their values (representation of ideological and metaphysical limits of representation and reception of sense, meaning, and values of the real-socialist society).

Assumptions of art in the time of perestroika are outlined in the alternative appearance of Soc Art. The term was used for the first time by Vitaliy Komar and Alexandar Melamid in the early '70s. Erik Bulatov and Ilya Kabakov worked in a related domain, as did Leonid Sokov and Alexandar Kosolapov later on. The painters approached the "historical socialist realism" in a polysemic parodic way:

I] as kitsch (social realism as the transitional form of expression and rerepresentation from avant-garde to kitsch);

II] as a means of bureaucratic manipulation and ideological propaganda of the state (production of consciousness as a normal framework or map of existence; or, in Lacan's sense, the enjoyment of the desire of socialism's sense);

III] as a cliché and stereotype of Soviet everyday life (of Soviet mass-culture: ex-soteric socialist realism which not only has the function of optimal projection like in esoteric socialist realism, but also the function of the fetishisation of the object of Soviet citizen's desire, and which is some kind of inverse or poor pop art); but also

IV] as a provocative expression in visual-art terms, which is interesting and exotic for the Western art market (the concept of the mimesis of mimesis is transformed into a self-parodying visual language of the deformed rerepresentation of the Soviet and Western society's fetish).

It is characteristic that the Western system of art could accept and integrate the art of the East European artists only as masochistic, grotesque and self-parodying deconstructed social realism. The codes of the visual arts of social realism are paradoxically connected with the codes of the visual in avant-garde abstraction, and on the other hand, American pop art. The confrontation of the codes of social realism on the one hand and of the avant-garde on the other had a very complex emotional and conceptual background:

a] avant-garde art in the USSR was disposed of in administrative way and replaced with social realism;

b] Russian and Soviet avant-garde art became one of the cornerstones (a fetish, an ideal, an exceptional economic value) of modernism and modernist culture in the West as early as the late '30s;

c] for Soviet and Russian artists of the '70s and '80s, avant-garde and social realism stand for traumatic experiences - the West expected avant-garde from the Russians, while they were confronting aesthetically and ethically the legacy of social realism and its moderate modernist variants (socialist aestheticism, moderate modernism, folkore modernism).

The approach to the avant-garde and soc-realist legacy was accomplished through deconstruction (relativisation, displacement, deformation, making the non-obvious obvious, by pulling apart and recombining the visual and the ideological, the pictorial and the emblematic) of the aesthetic and ideological dogmas of both, but also by pointing to the work of art as "proof" of the crisis in the western and eastern structure of the modern and elite (neo-expressive) postmodernism. One of the great parodic - symptomatic - paintings is the painting *Stalin with the Muses* (1981-82) by Komar and Melamid. Through the use of pseudo-classicist iconography it solved the paradoxical and ideologically fissured representation of the meeting by "Stalin" (the symbol of dialectic and historical materialism, class struggle, the triumphant revolution, science, technology, philosophy, advanced society, the real productive communism) and "the muses" (the symbol of European metaphysics, irratioanality, antimaterialism, the tradition of European idealism). On the level of narrative and technique, this painting introduces a paradox by showing the "realistic mode of representation" (the stylistic pattern) as the abstract formula applicable to any given theme (fantastic meeting of the muses

and the communist dictator-visionary as he was then identified by his subjects). There was an attempt in the deconstructive art during perestroika to decentre and estrange the normality and naturalness of the connection between art techniques and ideology, in order to show that one could present different contents by using same techniques (socialism, capitalism, subjectivity, objectivity, rationality, erotica, consumer goods (logo?)fetishism, revolution, hooliganism, power, submission, perversion, fetishism, patriarchal morals).

Let us show the deformations and ambiguities of perestroika art using the example of Leon Trotsky's theses, in which he precisely defined the aesthetic concept of the socialist art of realism. Acccording to Trotsky:

Realism has a rather important element of feeling for the world: a longing for the world as it is, the artistic acceptance of reality rather than distancing oneself from it, a lively interest for this reality in its actual permanence or changeability. It is an endeavour to show this life as it is, to declare it a masterpiece, to justify it or to blame it, to photograph it, to generalise it or to symbolise it. It wants to show that this very life we lead, with our three dimensons, is in itself sufficient, worthy and valuable creative material. In such a broad and philosophical, rather than text-book literary sense, one can state with confidence that the new art will be realistic.

And "the new artist will need all the necessary techniques and methods of the past together with some additional ones in order to encompass the whole of life. And all this will not turn into artistic eclecticism, because the unity of creation is accomplished through the active perception of the world" (*The Art of Revolution and Socialist Art*). The painters of perestroika approach this from the opposite direction:

a] they show that all art is eclectic, because a portrait or a nude is always closer (more similar) to other paintings from art history and political history, than to the face or body depicted in the painting in question;

b] they show that the direct and literal perception of the world is impossible, that it has already been mediated through a certain symbolic order which constitutes our world and our reality, which, in fact, points to the function of the painting as a barrier or shield (screen) of the Real (an obvious analogy to Lacan's phantasm);

c] they show that the artist needs all the techniques and all the methods, not in order to encompass the world in its entirety, but in order to show (deconstruct) the outline of representation, that is, to show the simulative power of every representation and expression - or, in other words, to undo the difference between technique and ideology; and

d] they show that a painting is not an image of that very life, as the realists would put it, but that that very life is an image (ideological overdetermintion) of the discourse of politics (the discourse which can also be given as a pictorial rerepresentation).



Irwin: Osnove oblikotvornosti / Basics of Form

In this context, Erik Bulatov produces hyperrealistic paintings akin to American photorealism of the '60s and the '70s. He, however, introduces into these paintings texts of politically or contextually absurd meanings, characteristic of Soviet social and political life. Used and emptied contents of soc-realist culture are introduced into the characteristic expression of capitalist production of rerepresentation (hyperrealism, photorealism). The painting entitled Perestroika (1989) serves as a manifesto. Hands carrying a hammer and a sickle are painted parodically in the socrealist manner against the backdrop of a cloudy sky. The hammer and sickle in question represent the letters 'T' and 'R' in the word perestroika. The usage of the two registers of deconstruction (visual and linguistic) reinforces the relativity of the sign. It reinforces the ironic impact which expects effects both on the philological level (from a historical point of view, the majority of postsocialist societies are philological societies, societies mostly focused on the written word) as well as in the visual space (Western societies for which this kind of art is intended are primarily visual, not to say oculocentric, societies). With many, or, to be more precise, with all of the painters and artists of perestroika, there is a production of paradoxical combinations, impossible combinations, an inflation in the production of visual paradoxes. Is the inflation of paradoxes the world of the grotesque? Is the final result, that final point, in the infinite otherness, when placed against the source of the work of art, a trace of the grotesque realism, to paraphrase Bakhtin? Or are we talking about the change of the logic of the world's division along the lines of bloc-politics from Realpolitik to the fictional space of culture:

1] Western art as the domain of sublime culture and highly aestheticised redemption, with

IRWIN IN THE ERA OF LATE SOCIALISM The group of painters called Irwin (Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelnik) was created as a part of the movement Neue Slowenishe Kunst (other "departments" were: music, Laibach; theater, Sisters Scipion Nasice; design, Novi kolektivizam (New collectivism); and theory, Department for Practical Philosophy). Irwin based their work on the sample as the symptom in the field of politics. According to Jaques-Alain Miler, the symptom can be ascribed to the defect of symbolisation; it is the centre of opaqueness because it is not verbalised, because it is not put into words, because it would disappear the moment it is put into words. According to Slavoj Žižek, the symptom is the element which reveals the deap-seated and supressed truth of some field, some totality ("Hegel z Lacanom"). In other words, the symptom is the inevitable stumbling block of this totality, the element that can not be totalised in the field of meaning. In psychoanalysis, interpretation solves the drama of the symptom by placing it in some symbolic order and by

taking away its meaningless and traumatic meaning. The symptom as the poetic element of painting (music, theatre) is the element of transgression (stepping over) in relation to the totalising field of the dominant politics and ideology (the imaginary scenario which directs the identification with and in reality). Mannerist paintings by the Irwin group contrast the iconography of National-Socialist art, socialist realism and the avant-garde. They place the painter's gesture in the rift between the great totalitarian projects of the 20th century and the crises of the Modern. These paradoxical combinations are the weak places or places of slippage (symptoms) of the political representation of reality (ideology as a phantasm), i.e., signs on which the symbolic power of the totalitarian discourse breaks down (projection of reality). Their work is connected with a certain historical moment of the real and self-management socialism as opposed to "crude" socialism, as well as the specific geo-political reforming position of the Slovenian "left" (party) culture. In relation with the real and self-management socialism their work manifests itself as:

1] excess/symptom - visual (painting) and declarative (manifesto) language used to provoke a reaction from the existing system of political and artistic values, where trauma is introduced in the game either as non-interpreted or overinterpreted;

2] an ostensible reaction - according to this, an answer or a reaction of self-management socialism to the excess is ostensibly a negative (declarative) judgement, whereas the real effect lies in accepting the disclosure of the taboos which lead from self-management socialism to postsocialism. That is why Irwin's functions do not resemble those of a dissident (an offer by the new or old society as opposed to the socialist society): they are postpolitical. To liberate desire, to detraumatise the traumatic (unpronouncable) object of desire, to show how a symptom is being interpreted, to show how wrong interpretations are always created, etc;

3] retrogarde (retro-avantgarde) - their provocation is not provocative because they are using the dead languages of art and dead languages of culture and politics (languages of avant-garde art and the art of totalitarian systems). In other words, as an avantgarde strategy it is not the project of a future society, art and mankind, but a depot (an archive) of historical traces of artistic, ethical and political excesses, traumas, symbols, expressions and rerepresentations,

4] para-psychosis - models of representation, established in Lacan's theoretical psychoanalysis are being used as poetic schemes which map and present (put on screen) the collective social relations within a totalitarian system (real socialism), quasi or para totalitarian system (self-management socialism) and postsocialism (precapitalistic societies after the fall of the Berlin wall, the break-up of the USSR and the second Yugoslavia).

Irwin could not have come into existence as an art movement during real socialism (socialism with a terrifying communist face). It could only appear during its soft variant (socialism with a human face) in the very social millieu which enabled the reformist way out or through socialism. This was made possible exactly because such a reform system had been looking for an internal postpolitical deconstruction of real socialism, rather than a direct confrontation so much desired by the dissidents and/or proponents of the avantgarde. On the other hand, the powerful and influential school of theoretical psychoanalysis in Slovenia enabled Irwin together with the whole NSK movement to take the road from alternative (punk culture, Otherness) to para-systemic and para-institutional practice of symptom production within the dominant cultural formations. That is what made Irwin effective, to anticipate both art and society of late socialism and postsocialism by cancelling out the possibility of project and truth. It offered the unconscious as a political effect even before the society's unconscious and system was in a position to appear. Their lie was complete and totalitarian and that is why it served as a challenge to the totalitarian society and its evolutions. They were not expressing a political stance, the desire of politics or the mechanism for the realisation of the political occupation of territory, but a way in which politics produces representations of the (necessity of) reality. Their language is superficial even though it seems deep, their ideology is impossible even though it appears convincing, their aesthetics is expendable even though it appears to be sublime. Their work is not anti-Nazi, anti-communist or anti-fascist; it is are made of traces and imprints of Nazism, communism and fascism. However, their work is neither Nazi nor communist nor fascist, even though it is made up of traces and imprints of Nazism, communism, and fascism, because it is archival, superficial, illusionist and displaced/ing. The pictorial screen fields of their paintings are directed by erased footprints. According to Marina Gržinić: "Aesthetics, presented by Irwin, is the result of recycling, bringing together of diverse levels, broken chains of signification, of erased borderlines and erosion, in other words, in decreaseing the distance between the temporal and spatial differences between certain levels" (Reconstructed Fiction). If we compare their paintings with those of, say, Cindy Sherman (USA), Anselm Kiefer (Germany), the art partners Komar and Melamid (USSR), or those of Vlado Martek (Croatia), then we can notice basic regional (geo-aesthetic) differences:

1] Cindy Sherman belongs to the media, consumerism and signifiers in the same sense that a Hollywood film or a photography is a visual text inscribing individual horror (terror, fear), desire or indifference, in other words, aesthetics of a mass culture is transgressively introduced in the forms of high culture's representation;



Irwin: Sloboda dolazi s istoka / Freedom Comes From The East

ii] Kiefer is sublime and metaphysical, and, even in the most grotesque works, he creates high art which prolongs and redeems in the manner of Germanic northern aestheticism which has its root in the Romanticist loss of unity of source and presence, that is, it works in the closed pictorial space of expressing the sublime by simultaneously creating the registers of horror, admiration, paradox, misery, irony, grotesque and metaphysical Otherness;

iii] Komar and Malamid are cynical, parodic and grotesque in a dissident manner in their representation of the forbiddeen, unapproachable, powerful, great and ruling, in other words, they present the play with the forbidden fruit which in the evolutions of real socialism and western reception of the East becomes exotic totalitarianism (political totalitarianism as the exotic "agent" of the political East);

iv] Vlado Martek is a Kafkaesque anticipator and classificator of Bataille's kind, which means that he realises certain iconic and paraiconic visual-textual sign representations which concern the multiple meaning of the geopolitical identity (above all his work-portofolios) within the Balkan and Middle European undistinguished great (public) and small (private) narratives,

v] Whereas Irwin is a slippery and uncatchable sample which becomes a symptom; they elude the voice which says "I am telling you the truth now!" and through this they show that every truth of representation and expression is a manipulative projection (production) of the ostensible reality in the place of expected natural or social normality. In other words, truth has the structure of fiction.

References:

Leon Trotsky, Književnost i revolucija (Otokar Keršovani: Rijeka, 1971); **Roland Barthes**, Književnost Mitologija Semiologija (Nolit: Beograd, 1979); **Slavoj Žižek**, Filozofija skozi psihoanalizo (Analecta: Ljubljana, 1984); **David A. Ross** (ed.), Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism (The MIT Press: Cambridge Mass, 1990); **Cindy Sherman**, Untitled Film Stills (With an essay by Arthur C. Danto) (Rizzoli: New York, 1990); **Neue Slowenische Kunst** (Grafički zavod Hrvatske: Zagreb, 1991); **Slavoj Žižek** (ed.), Mapping Ideology (Verso: London, 1994); **Aleš Erjavec**, K podobi (Zveza kulturnih organizacij Slovenije: Ljubljana, 1996); **Marina Gržinić**,Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video)umetnost, postsocializem i retroavantgarda - teorija, politika, estetika 1997-1985 (Študentska založba: Ljubljana, 1997); **Matthew Biro**, Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger (Cambridge University Press: Cambridge, 1999); **Eda Čufer**, Viktor Misiano (ed.), Interpol. The Art Show Which Divided East and West (Irwin: Ljubljana, and Moscow Art magazine: Moscow, 2000)

'Typeologija' ili zašto tako čitko?

Izvadak iz revolucionarnog dokumenta Jana Tschicholda "Das Neue Typographie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende" iz 1928 godine

piše:
Lana Cavar

Prevela
Lana Cavar

'Typeollogy' or why so readable?

Fragments of the revolutionary 1928 Jan Tschicholds' document "The New Typography: A Handbook for Modern Designers"

by:
Lana Cavar

page
81

Jesu li dizajneri, pri definiranju koncepta, prijeloma, tipografije ili bilo koje druge grafičke situacije, primarno, zainteresirani za rješavanje komunikacijskih problema ili za poštivanje nekog osobnog, skrivenog kreativnog manifesta?

Da li je dizajn grafičko rješenje ili svojevrsna *tipografska ideologija*? Knjiga "Nova tipografija" Jana Tschicholda primjer je takve tipografske ideologije, koja je dobrim dijelom poslužila i u prijelomu ovog časopisa.

O TIPOGRAFIJI U DIZAJNU ČASOPISA... "Izuzetna važnost časopisa u današnje vrijeme, traži od nas da im posvetimo najveću pažnju. S obzirom na činjenicu da se danas časopisi čitaju više od knjiga i da se mnoge bitne stvari pojavljuju samo u časopisima, otvaraju se i brojni novi problemi u njihovoj produkciji, od kojih je najvažniji kako suvremenim jezikom odgovoriti na zahtjeve produkcije. Ovo poglavlje će vam otvoriti put k rješenju." (...) "Primarni zahtjev dobroizgledajućeg časopisa je dobra tipografija. Prije svega, danas je prihvatljiv uobičajeni *roman*, primjerice *Nordische Antiqua, Franzosische Antiqua, Sorbonne*, ali i čista, klasična pisma kao *Garamond, Baskerville, Didot*, Bodoni baš kao i kvalitetni rezovi uobičajenih *Medivala i Antiqua.*" (...) "Za naslove, inicijale, označavanje stranica itd. preporuča se korištenje *bold ili semi bold sanserifnih* pisama koji su svojom čistoćom i jednostavnošću u snažnoj suprotnosti spram teksta. Oznake za poglavlja više ne smiju biti centrirane, nego trebaju pratiti lijevi rub tekstualnog bloka. To se također odnosi na brojeve poglavlja kao npr. '1' i podnaslove u člancima. Asimetrija se ne smije narušavati centriranim naslovima i sličnim formama. Brojevi bi stranica, uvijek, (kao što je danas uobičajeno) trebali biti smješteni u vanjsku marginu." (...) "Razumna osoba može se samo čuditi nemogućim učincima na stvaranje blokova koji se pojavljuju kao rezultat centrirane tipografije." (...) Standardizirana veličina bloka učinit će probleme jednostavnijima. Shematsko, nepromišljeno centriranje blokova = dekorativno, nepraktično i neekonomično = RUŽNO; Blokovi, pravilno organizirani na konstruktivan, promišljen i ekonomičan način u istom prostoru časopisa = LIJEPO" (...) "Fractur, kojeg je već odavno pregazilo vrijeme morao bi se izbjegavati, jednako kao i svi ostali "umjetnički " tipovi slova, bez iznimki." (...) "Međutim, spomenuta stara pisma mogu, s vremena na vrijeme, pronaći svoju primjenu u modernoj tipografiji: za zabavu ili parodiranje 'dobrih starih vremena'; ili pak kao 'trn u oku' - stavljanjem *bold fractur* između sanserifa. (...) "Ukoliko je netko toliko vezan za Fractur - to pismo svećenstva šesnaestog stoljeća - da naprosto ne može od njega odustati, ne bi ga trebao zlorabiti upotrebom u modernoj tipografiji, u koju se nikada neće uklopiti. Fractur ima tako malo veze s nama, da se u potpunosti mora isključiti bilo kakva mogućnost njegove primjene kao osnovne tipografije u suvremenom djelu. Njegova upotreba u smislu parodiranja ostaje, dakako, legitimna."

U prijelomu "Frakcije" - *Radikalizmi u Istočnoj Europi* korištene su slijedeće tipografije i rezovi:

Za body tekst na hrvatskom jeziku, naslove i fusnote korištena je tipografija Univers Light autora Adriana Frutigera iz 1957. godine; za body tekst na engleskom jeziku korištena je tipografija Minion Regular autora Roberta Slimbacha iz 1989.; Fette Fractur (njemački renesansni skript), korišten u citatima, inicijalima i podnaslovima, kaligrafski je izveo Siniša Reberski; pri definiranju prijeloma 'Frakcije' korištena je slijedeća literatura: **Bill, Max**: *Typografie, reklame, buchgestaltung*; **Bilak, Peter**: *Transparency / Transparentnost*; **Bringhurst, Robert**: *The elements of graphic style*; **De Goede, Julius**: *Kalligraphie für Einsteiger*; **Eye magazine, issue 40, summer 2001**; **Friedl / Ott / Stein**: *Typography - when, who, how*; **Foges, Chris**: *Magazine design*; **Heller, Steven; Chwast Seymour**: *Graphic Style*; **Heller, Steven; Ilić, Mirko**: *Icons of Graphic Design*; **Swann, Alan**: *Gabbie D'Impaginazione*; **Swann, Alan**: *Graphic design school*; **Tschichold, Jan**: *The New Typography*

Do designers set concepts, layouts, typography or any other graphic matter considering graphics which work in terms of communications, or are they more familiar with setting some inner creative manifesto and idea of privat interests? Is design set as a graphic solution or typographical ideology - *typeology*?

Jan Tschihold's book "The New Typography" is an example of such typographical ideology, which strongly influenced the layout of this magazine as well.

ON THE TYPOGRAPHICAL DESIGN OF PERIODICALS... The enormous importance of magazines today requires us to give them the most careful attention. Since today more magazines are read than books, and much important matter appears only in magazines, there are many new problems, of which the most important is how to find a contemporary style for their production. This chapter is to show the way. (...) The prime requirement for the appearance of periodicals is a good typeface. Among those suitable are the good ordinary romans of the present day, for example *Nordische Antiqua, Franzosische Antiqua, Sorbonne* but also the purely classical faces, for example *Garamond, Baskerville, Didot, Bodoni* as well as good cuttings of ordinary *Medival* and *Antiqua.* (...) For display faces, for titles, page numbers, etc. bold or semi bold sanserif is recommended, with its clear and plan appearance contrasting strongly with the text. Article headings should no longer be centered, but set full out the left. This also of course applies to figures like "1" and subtitles within an article. Centered titles or forms must never disturb asymmetry. Page numbers should always (as normal practice today) be placed on the outside of the page. (...) Any intelligent person can only wonder at the impossible effects on blockmaking which result from the folly of centered typography. (...) How blocks used to be arranged in magazines? Standard size blocks will make the problem much simpler. Schematic, tuoghtless centering of blocks - decorative, impractical, uneconomic = UGLY; Blocks, correctly arranged in the same type area in a constructive, meaningful and economical way = BEAUTIFUL (...) FRACTUR, now for so long out of date, must be avoided, and also without exception the "artistic" types. (...) These old types can however from time to time find a new use in modern typography: for fun, for example in order to make a typographical parody of the "good old days"; or as an eye-catcher-for example by using a *bold fractur* in the middle of sanserif (...) Whoever is so attached to fractur - this sixteenth-century clerk's type - that he can not let go of it, should also not do violence to it by using it in modern typography where it can never be comfortable. Fractur has so little to do with us that it must be totally excluded as a basic type for contemporary work. The detail of this face distracts from the meaning and thus contradicts the essence of typography. Its use for parody, in sense described above, of course remains legitimate.

In type setting of this Frakcija issue we used following type faces and literature:
Universe Light designed by Adrian Frutiger in 1957 for Croatian text face, setting of headlines and footnotes. English text face is set in Minion Regular designed by Robert Slimbach in 1989. Fete Fractur, Siniša Reberski made calligraphy work (German renaissance script).

Bill, Max: *Typografie, reklame, buchgestaltung*; Bilak, Peter: *Transparency / Transparentnost*; Bringhurst, Robert: *The elements of graphic style*; De Goede, Julius: *Kalligraphie für Einsteiger*, Eye magazine, issue 40, summer 2001; Friedl / Ott / Stein: *Typography - when, who, how*; Foges, Chris: *Magazine design*; Heller, Steven; Chwast Seymour: *Graphic Style*; Heller, Steven; Ilić, Mirko: *Icons of Graphic Design*; Swann, Alan: *Gabbie D'Impaginazione*; Swann, Alan: *Graphic design school*; Tschichold, Jan: *The New Typography*

Čekati na poziv

Nastupi jednog građanina u vremenu normalizacije - akcije Jiřija Kovande

piše:
Georg Schölhammer

Translated by
Petar Milat

Waiting for the call

Appearance by a city dweller in times of normalisation - the actions of Jiri Kovanda

by:
Georg Schölhammer

Translated by
Tomislav Medak

page
88

I danas je teško internacionalno kontekstualizirati akcije Jiřija Kovande u Pragu kasnih sedamdesetih. Umjetnički pogon još uvijek premalo poznaje posebnost situacije u kojima su bitne avangarde Istočne Europe djelovale paralelno s onima sa Zapada. Pa tako ni u ovom tekstu nije moguće više od uvodne opaske. No ni takva opaska nije u stanju objasniti potiskivanje jednog od bitnih umjetničkih kompleksa europskog *performance-arta* s kraja sedamdesetih iz njegove vlastite historiografije.

U uvodniku izvanrednog broja časopisa *Vytarné Umení* o Zabranjenoj umjetnosti iz 1995. urednici pišu o češkoj klimi sedamdesetih: "Iako je gotovo svako slobodno izražavanje - kao temelj umjetnosti - bilo zabranjeno, mnogo se toga ipak u određenim državnim institucijama moglo dogoditi, zahvaljujući okretnosti ili nedodirljivosti određenih ljudi koji su tamo radili.[1] Tako je, primjerice, Nacionalna galerija u sklopu razmjene dokumenata raspolagala raznim časopisima i katalozima iz zapadnih centara umjetnosti. No ta je selekcija bila više slučajna, a pristup njoj jako kontroliran. Ali to malo informacija ipak je kružilo. Analogija koja se nameće između akcija Jiřija Kovande i, primjerice, performance umjetnika iz New Yorka kasnih sedamdesetih bila bi čisto formalistička i prebrzo povučena, te bi se pri pomnijoj analizi specifičnih okolnosti rasplinula. Opće mjesto koje govori da su umjetnici kao što je Kovanda djelovali bez zapadnjačke javnosti koja prati umjetnost, a koja do danas dominira historiografijom performance-arta, također je neodrživo. Kovanda je 1977. izlagao u Milanu, 1978. u Tokiju, a 1979. u Varšavi i u amsterdamskom De Appelu. No radilo se o grupnim izložbama. Uzroci su, pak, spomenute povijesti potiskivanja mnogovrsniji. Puno zamjetniji je način na koji je već od polovice sedamdesetih trijumvirat češkog *body-arta* (Jan Mlzoch, Karel Miler, Petr Stembera) pronašao put do zapadnih izložbi - u čemu su dobrog udjela imali kontakti koji su unatoč svim političkim preprekama postojali između grupe i umjetnika kao što su Chris Burden, Terry Fox ili Tom Marioni. Posljednje navedeni je u travnju 1975. - godinu dana prije no što je Kovanda u okruženju trojice praških akcionista započeo sa svojim akcijama - zbog izvanrednog broja kalifornijskog časopisa Visions posvećenog Istočnoj Europi došao u Prag te se pritom "zbratimio" s Petrom Stemberom u akciji koja je poslije često bila navođena.[2] Stembera, Mlzoch i Miler od tada su spominjani barem u bilješkama svih važnih publikacija o *performance-artu*. Da slično ne vrijedi za rad Jiřija Kovande zasigurno je utemeljeno i u radikalno drukčijoj poziciji - nju njegove akcije poslije 1976. tek relativno kasno zauzimaju u historiografiji dotičnog žanra, još uvijek zaokupljenoj inovacijom. Ili kako je to Jiři Valoch ustvrdio u jednom od rijetkih kataloga koji prate Kovandino djelo: "tim je akcijama bio stran egzistencijalni napor, tematika riskiranja svega koju poznamo kod Petra Stembere, no jednako tako im je bila strana i emfaza semantičke egzaktnosti u vezi s specifičnom situacijom i njezinom konceptualnom definicijom, a što je bilo važno za Karela Milera." [3]

[1] Milena Slavická i Marcela Pánková: Beseda urednika. u: *Vytarné Umení* 3/4 (Prag 1995) str.6

[2] Stembera i Marioni su vlastita tijela "zbratimili" u akciji nazvanoj "Joining": obojica su nacrtali krugove od kondenziranog mlijeka i tekuće čokolade na grudi i stomak, da bi to kasnije pojeli mravi.

[3] Jiři Valoch. u: *Jiri Kovanda 1980-1994*, katalog. Galerija J. Krále, Brno 1994.

x x x

19.května 1977
Praha,Střelecký ostrov

Rukama shrabuju smetí,prach,vajgly...
a když toho mám hromadu,zase to rozprášín...





Da su te akcije ostale nezamijećene od strane istraživačkih napora zapadnih kustosa, koji su baš sve konzumirali nakon pada sovjetskog imperijalizma početkom devedesetih, moglo bi biti u vezi i s gore navedenim. Naime, nestale su slike, figure, tropi *body-arta* šezdesetih i ranih sedamdesetih, a one nisu htjeli biti ni simboličke ni metaforičke, ni zastrašujuće ni blasfemične. Njihov je instrumentarij perceptivnog ukazivanja bio siromašan; nedostajao im je mesijanski aspekt, egzistencijalistička emfaza, teatralna ekspresivnost, literarna slatkoća - a što sve do danas važi kao obilježje iskoraka performativne umjetnosti u istočnoeuropskoj tradiciji Fluxusa. Da su takvi kriteriji i recepcija centralnih ličnosti, kao što je Jiři Kolar za kojom su ostali standardi "nadrealnog" i "grotesknog" čak i u vlastitoj sredini zacementirali procjenu čeških avangardi u prva tri desetljeća poraća, dokazuje da se Kovandin rad tamo još uvijek smatra marginalnim dodatkom Stembere i Milera. Tako je taj važni rad skoro postao žrtvom upravo onih povjesničarsko-umjetničkih kontroverzi koje do danas određuju historiografiju istočnoeuropskih avangardi. Otprilike trideset akcija Jiřija Kovanda nešto su zabilježile - i to za trenutak. One su nešto otkrile - zapažanju koje se nadovezuje. Već izbor radova koji su dokumentirani isključivo na fotografijama, a koje ovdje vidimo, čini očitom njihovu radikalnost: Nije ih potrebno opisivati. Šturi koncepti akcija i popratni foto-dokument govore sve o njihovom postavu. No oni markiraju i razliku spram radova grupe oko Stembere; u njima se radi o tipovima zapažanja, a nikako o teatralnom reanimiranju subjektivnosti protiv objektivno zaleđenih okolnosti ili o oslobađanju tjelesnih potencijala otpora. One rade upravo sa suprotnim od spomenutog. Ne isključuju ono što zapažaju. One su štoviše prijestup, što je od sama sebe distanciran uputama lapidarnog protokola akcije i ne ide preko, već se odvija unutar normi ponašanja svakodnevice, koju je Jiři Sevcík nazvao "pseudo-svakodnevicom" zbog tolikim brojem internaliziranih zabrana obilježenim periodom "normaliziranja" u čehoslovačkim sedamdesetim. "Koristiti tijelo u performansima bilo je dvostruko opasno: s jedne strane zbog rigidne cenzure državnih organa, a s druge zbog opasnosti da se akcije interpretiraju kao čisto simbolički aktovi, kao mitovi ili arhetipovi (čime se njihov sadržaj paralizira)".[4] Možda bi se i zbog toga Kovandine performanse moglo nazvati "realističnima"; kako skoro mikroskopskim fiksiranjem skreću pažnju na normativne upute koje stvaraju socijalnu realnost, a da ih simultano ne rastvaraju i nanovo formiraju. Realistično stoga jer je i sam Kovanda izgleda bio svjestan da ta "pseudo-svakodnevica" predstavlja prepreku umjetničkom izražavanju koje bi joj htjelo ekspresivno oponirati - ona je bila prejaka, kao i njezini konteksti da bi je se transformiralo. Ti su performansi radili na sekvencijaliziranju svakodnevice urbane komunikacije kao igri najmanje moguće diferencije, s najmanjim mogućim ulogom retoričkih sredstava, s najuobičajenijim gestama. Ako se radilo o tome da se napadne strukturu te komunikacije, tada je to bilo zato da se vlastiti trivijalni činovi tim putem misle drukčije, s puno više pretpostavki ili posljedica. Na primjer kao produkti, posrednici ili svjedoci napredujuće "normalizacije". U krajnjoj liniji to su bila zbivanja koja su pred nekolicinom pozvanih komunicirala diferenciranja različitih zapažanja, a koje se moglo napraviti i drugdje, te razlikovanja koja se moglo i drukčije razumjeti. Oko 1979. Jiři Kovanda prestao je koristiti vlastito tijelo u performansima u službi tog poetiziranog Drugog. Transformirao je navlastiti ironični minimalizam performansa u svijet objekata. Tako, na primjer, hrpica soli, prividno bez namjere na Karlovom mostu, a posuta po točno skulpturalnom planu.

[4] Jiři Sevcík: Between a Shaman and a Clown. u: *Body and the East. From the 1960s to the Present.* katalog izložbe, Moderna galerija Ljubljana. Ljubljana 1998., str.46.

x x x

26.listopadu 1977
Hradec Králové

Co nejtěsněji přitisknut ke stěně,jdu kolem celé místnosti,
uprostřed které stojí diváci...





Even today it is still difficult to situate Jiři Kovanda's actions in Prague in the late seventies into an international context. The art scene still knows too little of the particular situations in which the avant-garde in Eastern Europe worked at the time of those in the West. Here also no more than a brief consideration can be given. And it is also impossible to explain why such an essential opus of the European performance art of the late seventies is absent from its historiography.

In the editorial of the special issue of the magazine *Vytarné Umeni* (1995) on "prohibited art," the editors write of the Czech context in the seventies: "Even though almost all freedom of expression, which is foundation of all art, was prohibited, many things could take place within certain state institutions, thanks to the agility or the inviolability of certain people working there."[1] The National Gallery, for instance, had, due to the publication exchange, a number of magazines and catalogues from the Western art centres. But the selection was random and the access to it tightly controlled. However, some information did get around. Nevertheless, every possible analogy between the works by Jiri Kovanda and the works of performance artists in New York in the late seventies would be merely formalist and drawn hastily and, after a closer consideration of the respective *milieus* would vanish into thin air.

But the commonplace view that artists like Kovanda worked under the exclusion from Western art public, dominating the historiography of performance art even today, is likewise untenable. Kovanda had exhibitions in Milan in 1977, in Tokyo in 1978 and in and Amsterdam's *De Appel* and Warsaw in 1979. However, these were all group exhibitions. The history of suppression has its more complex roots. It received more attention when in mid seventies the triumvirate of Czech body art, Jan Mlzoch, Karel Miler and Petr Stembera, began to find their way to the West - not least due to the contacts existing between the group and the artists like Chris Burden, Terry Fox and Tom Marioni. The latter came to Prague in April of 1975, a year before Kovanda began with his actions among the three Prague actionists, for a Eastern Europe special of the Californian magazine *Visions*, and "fraternised" there with Petr Stembera in an action that was later to receive much attention.[2] Since then Stembera, Mlzoch and Miller receive mention in the reference index of every important performance art publication. That this is not the case of Jiři Kovanda has its reasons also in a radically different position his actions, performed after 1976, took relatively late for a historiography of the genre still interested in the innovation.

[1] Milena Slavická and Marcela Pánková: Beseda urednika. In *Vytvarné Umeni* 3/4 (Prague 1995), p. 6.

[2] Stembera and Marioni "fraternised" with their bodies in the "Joining": Both of them painted circles with milk and fluid chocolate on their chests and bellies and then let the ants eat them away.

"POKUS O SEZNÁMENÍ"

19.října 1977
Praha,Staroměstské náměstí

Pozval jsem přátele,aby se podívali,jak se pokusím seznámit s holkou.
[redacted]









As Jiři Valoch noted in one of the few catalogues of Kovanda's work, "these actions were far removed from the existential struggle, the thematic of risking-it-all that are known from the work of Petr Stembera, but likewise removed from the emphasis on semantic exactness regarding a particular situation and its conceptual definition, that were of such importance for Karel Miler."[3]

That they remained unnoticed even in the zealous all-consuming search of the Western curators after the fall of the Soviet imperialism in the early nineties, could also have something to do with that. Images, figures, tropes of the body art from the sixties and early seventies disappeared entirely, Kovanda's works wanted to be neither symbolic nor metaphysical, neither shocking nor blasphemous, they lacked the messianic aspect, existentialist emphasis, theatrical expressivity, literary sweetness, that are today still regarded as the distinctive traits of the performance art in the Eastern European in the wake of Fluxus. That those criteria and the standards of the "surreal" and "grotesque," established through leading figures such as Jiøi Kolar and the reception of his work, typecast the appreciation of the Czech avant-garde of the first three post-war decades even in the county itself, is shown by the fact that Kovanda's work is still read by some as a marginal after-effect to those of Stembera and Miler. In this way, an important body of work almost fell the victim of those dismissals in art history, that today still determine the historiography of Eastern European avant-garde.

About thirty actions by Jiři Kovanda held on to something - for a moment. And they made something recognisable - for a further consideration. Already the choice of works documented only in photographs, that can be seen here, displays their radicalism: they need not be described. The scanty action concepts and the accompanying photo-document say all about its assumptions. They also mark the difference from the works of the group around Stembera; they are about the types of observation and not in the least about the theatrical reanimation of the subjectivity against the stale social conditions or about the unleashing of resistance potentialities of the body. The work with the contrary. They don't exclude what they observe. They are rather a transgression - through the instructions of a succinct action protocol tweaked against itself - a transgression not against, but rather within the norms of conduct of the everyday life, of an everyday life that Jiri Sevcik, in the period of "normalisation," marked by so many internalised interdictions, described as a "pseudo-everyday life": "To use the body in the performances was twice as dangerous there: on the one hand because of the rigid censorship of the state authorities, on the other because of the danger that the actions would be interpreted as symbolic acts, myths or archetypes (and their intent thereby paralysed)."[4] For this reason, one may describe Kovanda's performances as "realistic", realistic

[3] Jiři Valoch. U *Jiři Kovanda 1980-1994, A catalogue.* J. Krále Gallery, Brno, 1994 (no page reference).

[4] Jiri Sevcik: "Between a Shaman and a Clown". In: *Body and the East. >From the 1960s to the present.* Exhibition catalogue, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana, 1998, p. 46.

x x x

srpen 1977
Praha

Brečím.
Díval jsem se do slunce tak dlouho,až jsem
se rozbrečel.



because, through an almost microscopic fixation, they directed attention towards the normative instructions that created the social reality, but concomitantly dissolved it and created it anew; realistic maybe also because Kovanda seemed to be aware that this "pseudo-everyday life" was also an obstacle to all artistic expression that tried expressively to oppose it - its force was too strong, the force of its contexts to transform the expression.

These performances carried out a sequentialisation of everyday city communication as a game of the smallest possible difference, with the scantiest possible deployment of rhetorical means, with the most common gestures. When he did try to intervene in the structure of these communication acts, it was with the purpose of thinking his trivial actions in a different and, as regards their preconditions and effects, richer manner. For example, as products, mediators and witnesses of a growing "normalisation." Finally these events were communicated to the few invited. Differentiations and observations, which one could have also made elsewhere, of discriminations, which one could have also understood differently.

Around 1979, Jiri Kovanda stopped using his body in performances for purposes of defining this poeticised Other. He transformed their peculiar ironic minimalism in the world of objects. There was only a small heap of salt left as if by accident at the balustrade of Karl's Bridge, poured according to an exact sculptural plan.

Terrible fish: nemogući dijalog
PreformingUnit: Terrible Fish

piše:
Ana Vujanović

Terrible fish: Impossible dialogue
PreformingUnit: Terrible Fish

by:
Ana Vujanović

Translated by
Srđan Simonović

page
104

A

aaaaaaaaaaaaaaaaa... act. autobiography. action. audience. answers? asocijacija.

-Predstava *Terrible fish* zamišljena je, prema rečima Boruta Šeparovića, i izvedena kao skup asocijacija koje pokreću različite individualne interpretacije. Značajnu izjavu reditelja da za nju nema pogrešnih interpretacija, iskoristiću za ostvarenje jednog postupka koji mi je u poslednje vreme bitan u bavljenju pozorištem. Radim sa dva jezika. Jedan je scenski jezik (predstava) a drugi (meta)jezik kojim pišem tekst (o predstavi). Jezici su neprevodivi jer su nužno delom samoreferencijalni, ali - jedan može pokazati drugi. Dakle, umesto da pišem o predstavi, ja ću je tekstom simulirati: *rekonstruisaću njene materijalne obrise scene u materijalnim šupljinama i ispupčenjima jezika.* Predstavu posmatram kao konstrukciju određenu strukturom i kontekstom u kojem se pojavljuje. Tekst preuzima logiku formalnog komponovanja predstave čiji se kontekst (moja interpretacija konteksta) u tekstu javlja kao deo (mogućeg, pretpostavljenog) značenja. Suočavanjem različitih produkcija značenja tekst se uspostavlja kao konstrukcija koja simulira predstavu, tj. pokazuje je a ne objašnjava, analizira, tumači. Tekst je *kao* predstava. Tekst je fragmentaran - predstava je fragmentarna, tekst je skup beleški, digresija, teoretizacija, citata drugih tekstova, tj. asocijacija izazavanih predstavom takođe konstruisanom na ovaj način (skup asocijacija pokrenutih poezijom Sylvije Plath), tekst ne sledi razmišljanje - izvođenje ne izražava misli, osećanja itd, tekst nema linearnu strukturu već je neka vrsta hiperteksta - predstava ne razvija priču već nudi skup scenskih tekstova umesto narativnog niza, tekst ima čvrstu formalnu strukturu (abecedni redosled početnih slova pojmova) - predstava se zasniva na 'semplovanju' pozorišne, plesne i poetske tradicije, formi, tekstova... *U pitanju su stalni preobražaji tekstova... tekstovi zamenjuju tela i - oblici postaju značenja.*

-Autobiografija i umetnik? Da li da ih razdvojimo ili - da li možemo da ih (ne) razdvojimo? *"Autobiografija Sylvije Plath je nerazdvojiva od njene umetnosti."* (Svakako, ali - kao što je i Sylvia Plath nerazdvojiva od svoje umetnosti i od svoje autobiografije!?) Za sagledavanje odnosa autobiografije umetnika i umetnosti koju stvara bitno je dekonstruisati zamisao da je onaj koji je saznavan (autobiografski objekt), nekakvo objektivno, samo po sebi, neutralno Ja. Autobiografsko Ja je uvek Ja-za-Drugog (bahtinovski). Ja je javno (kulturno, simbolizovano, izgovoreno/izgovorljivo, autobio*grafsko*...); stvara ga autobiografija kao čin, kao proces i oblik kulturne prakse. Ko je *ustvari* Sylvia Plath? Autobiografski subjekt. ...Ili. Bila je to predstava... Govorimo o onome o čemu možemo govoriti: o transformacijama poezije performatizacijom na sceni. *(Svaka autobiografija ima više sličnosti sa drugim autobiografijama ili sa bilo kojim drugim tekstom nego što je ima sa onim pretpostavljenim saznavanim ili saznavajućim Ja.)*

B

bolnica. body. body-art. balkans': boundari*ES*, geographi*ES*, conciliation*S*, culture*S*, histori*ES*, identiti*ES*, music*S*, nation*S*, politics, tradition*S*, war*S*...

-*Body is a battleground. To be subject or to be subjected?* O telu videti i W (What can the body do?)

-Balkanske muzičke teme. (Ne - balkanska muzička tema!) Kada je reč o Balkanu uvek je reč o množinama nejasnih oblika. Pre suočenja, nego povezivanja, pre konfrontacije nego dodiri. U svakom slučaju: množine i razluke? *Da li je u pitanju shematizam* multikulturalizma *i sinhronih neuporedivih društava koja u svojim*

ceremonijama provode svoje dane i noći ili nomadizma *(transkulturalnost prelaženja i prolaženja jednih pored drugih, jednih kroz kontekste drugih u ubrzanim 'jezičkim igrama' ili 'bihevioralnim razmenama'). Nomad (trans-hipotetički subjekt) je onaj koji sakuplja i rekombinuje tragove balkanskih igara u produkciji tekstova različitih mogućnosti...*

C

confession. citat. co-production.

-Umetnička grupa iz Holandije (Performingunit) vodi poreklo iz Hrvatske, a Centar za novo pozorište i igru iz Beograda je organizovao da performans, nakon premijere, gostuje po jugoslovenskim gradovima. Podrška Ministarstava za kulturu Hrvatske i Jugoslavije (ujedno i prva saradnja dva Ministarstva nakon rasprada SFRJ) bitna je kao gest. Ili: Balkan ne postoji; Balkan je prazan znak (označitelj, falus, 'idealna slika neidealnih anticipacija (ne)mogućih priča'). Zar on nije (bio) konstrukcija jedne određene političke odluke u jednom specifičnom istorijskom trenutku? Postoji i živa analogija. Upravo smo svedoci stvaranja nove konstrukcije (Jugoistočna Evropa), koja je, do političke odluke i uspostavljanja Pakta za stabilnost jugoistočne Evrope, postojala samo kao geografska odrednica. *(...Insistiram na relativizaciji. Jedna profesorka mi kaže da je relativizam opasan jer sve dovodi u pitanje. Ali, sve i jeste u pitanju. Ona kaže: Ali šta kada do kraja oljuštiš taj luk? Šta onda!? Ja kažem: Pa onda nema više tog luka ali drugačije nego pre.) Terrible fish* je, dotičući temu 'Balkan', mogao ili da muzičkim izborom pokaže Balkan kao prazan znak, kao egzotičnu sliku za Evropu ili da se upusti u (ontološko, esencijalističko) traganje za balkanskim mitovima i korenima *usred pakla, usred arkadije, usred građanskih ratova, usred nemogućeg stabilnog postojanja.* ("Tu kao da se raspada svaka stabilna ontologija...") U predstavi je i izabrana prva mogućnost. S jedne strane suočeni smo sa bezbrižno-slatko-agresivnim new-ageovskim korištenjem svačega od svakuda *('anything goes')*, a sa druge strane raspršuje se iluzija da je Balkan ikada stvarno postojao (drugačije osim kao nečija fikcionalna slika za nekoga, "označitelj koji anticipira ono što ćemo prihvatiti kao da je bilo, kao da je naša ili tvoja ili moja ili njena istina"). Ovo je doba simulakruma, simulakruma simulakruma... koji kao da posle orgije pokazuju svoj umor, melanholiju, prazninu... ili koji kao da ekstatički žele da na sceni rekonstruišu tu prazninu velikih društvenih ceremonija koje se odslikavaju u individualnoj igri sa sopstvenim granicama, frustracijama, porazima, užasima ili uživanjima. *(Sve je moguće, mada nešto ispada iz velike ceremonije i ostaje privatnost, pokrenuta simulirana i dovedena do...)*

D

dance. dnevnik. diary. dragi/a, ... dramaturgy as/of open space

-Dear sister, ...

-Dijalog. Ovaj tekst pokazuje prebrisani trag dijaloga između mene koja gledam predstavu, a ne čitam poeziju i Miška Šuvakovića koji čita poeziju, a ne gleda predstavu. Koje su reči čije, to nije bitno niti mestimična dijaloška forma u tekstu na to razlikovanje upućuje. Dijalog pokazuje da su u tekstu zastupljene dve pozicije: jedna koja pokušava tekstom da stigne do/pokaže predstavu, koja tekstu daje (scensko) telo i koja se svim silama bori za

sad-i-ovde performativnost reči, i druga koja to telo upravo briše, koja uništava uporište reči i tako ostvaruje svoj simulakrum performativa preuzet sa scene.
-Drinking tea or drinking red wine... Pitanje nije u ukusu nego u različitim simboličkim porecima...
-Dramaturgija: Tamara Huilmand, Borut Šeparović
-Ispituje se kako pisana poezija radi na sceni i šta se s njom može uraditi na sceni. 'Tradicionalna', tj. modernistička teatarska dramaturgija zamenjena je igrom sa glasom, telom izvođača, sa transformacijom pisane u govorenu reč, sa rečju koja deluje, sa rečju koja postaje zvuk ne nužno određenog značenja. Jezik poezije je neprevodiv na scenski jezik; jezici se susreću sad-i-ovde i promašuju... (Dramaturgija radi (igra, simulira, prikazuje, redukuje, tautologizira) sa jezicima koji su prividno neuporedivi, nesvodivi: jezicima tela, jezicima ponašanja, jezicima glasova, jezicima teatra, jezicima poezije.. *Ispadanje i upadanje u jezik jesu koraci na ivici, ali ivica i njena oštrina jesu tu i sada...)*

E
efekti. effects.

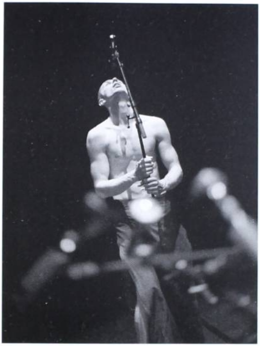
-...Dok se jezici promašuju, neko u gledalištu zamišlja neostvareni/neostvarljivi, (za)uvek izgubljeni susret... (...Svako je sam i to jeste priča istočnoevropskih velikih metafizika komunizma, pravoslavlja, katoličanstva, kapitalizma i tranzicije... Svako je sam kao što je i Sylvija bila sama... To je kič! Ali, kič istočnoevropske prazne obrednosti je, dragi Bodrijaru, različit od kiča Diznilenda ili Holivuda. Zar ne?)

F
feminism. fragmentarna struktura. feminine identity. form. female poetry.

-Fragmentarnost je osnova strukture *Terrible fisha* ('A i Z').
O fragmentarnoj strukturi videti A (asocijacija. AUDIENCE.) i Z (ZIGZAG)
-Feminizam je u *Terrible fishu* prisutan samo kao prebrisani i naslojeni trag jednog od ponuđenih tekstova kulture. U predstavi nema žene, feminističkog Subjekta, Projekta, Konstrukta. *(Gde da tražimo 'Ženski identitet'? U bolnici, u pismu, u orgazmu, u odnosu, u melanholiji, u rerni, u poeziji...?)* Nekih žena ima... nestabilnih identiteta, kolebanja da se bude ili ne bude ono što treba da se bude, konfrontacija sa 'velikim očekivanjima' (K. Acker)... Zašto feminizma nema? Pa svi putevi vode od Sylvije ka Keti... od ruba preko ivice ka ponoru, od potisnutog do izrešenog... Ali izrešeno je fragment, fetišizirani fragment teatra koji jeste spoljašnja igra smisla (retorika) sa unutrašnjim koga nema ...sad-i-ovde. Predstava nije centrirana nigde, feminizam je zastupljen kao jedno od brojnih čvorišta odbojkaške mreže...

G
gesture. govor(i) genders.

-Pisanje/Govor, već sa prvim slovima/glasovima počinje da briše onoga koji piše/govori... Čitam/Slušam... Ostaje pisanje/govor koji se, po sopstvenoj logici, kreće i piše/govori, sebe, njih i nas... Mi smo pisani i našu ljubav je neko napisao već davno, zar ne Silvija, zar ne...? *Keti pokazuje svoje nežne ruke i onaj nemoralni prst kojim mazi*



nju /njega, ali to je već proza koju neko telo negde oponaša... I ovde je sve oponašanje (Aristotelov mimezis) koji pokazuje svoju pravu funkciju u neuverljivosti toga da smo mi pisani. ...Ali nema drugog do pisma.

H

How to do things with with words? human, body, mind, beeing, nature, soul,

-How to do things with words? jedno je od ključnih pitanja kojima se bavi i koje postavlja *Performingunit*. Pitanje je ujedno i naziv knjige analitičkog filozofa John L. Austina koji je uveo performativne iskaze u filozofiju. Ukratko, performativni iskaz je onaj koji ne govori o nečemu, nego govorenjem čini nešto. Njegovo iskazivanje deluje, ono je čin koji ne govori o stvarnosti nego je dotiče, menja i proizvodi. Kasnije, Shoshana Felman teorijskom je psihoanalizom performativa (poseno analizom performativnosti dramskog lika - Don Juana) omogućila njihovo uvođenje u oblasti umetničkog stvaranja i interpretacija. Predstava *Terrible fish* se, u osnovi, zasniva na performatizaciji (a ne na prikazivanju, predstavljanju, mimezisu, doslednoj interpretaciji-prevođenju itd.) poezije. Govor (govorenje) je performativan jer dopunjuje, menja i 'prevazilazi' značenje koje izgovorene reči (kao kulturno kodirani znaci) sadrže u sebi kao mogućnosti i time proizvodi novu, svoju stvarnost (stvarnost sad-i-ovde izgovorenih reči). Neuspeh prikazivanja ...mimezis koji je invertovan (mi smo od sveta je postalo mi smo od pisma), ali pismo je, u scenskom smislu, samo i jedino izvođenje (pisanje). Istorija teatra se svodi na arhiv gestova... Čije izvođenje jeste samo izvođenje. ...Ali to 'samo' jeste već ideologija koja upravlja tvojim ili mojim životom... - ne tvojim ili mojim već njihovim, njenim, njegovim...

I

identiter (i) inner (world) interpretations. isolated woman. individual. illness.

- *In me she has drowned a young girl and in me an old woman rises towards her day after day like a terrible fish...* (Plath)
-O identitetima videti Y (YOURSELF?).
-Izvođači: Irma Baatje, Sanja Mitrović i Damir Klemenić

J

javni/a/o: govor, čin, tajna, moral...

-Svetlo baterijskih lampi osvetljava unutrašnjost usta koja govore. Reči ne postoje bez izgovaranja za onoga koji ih čuje. Reči, čim su izgovorene više nisu privatne. Reči ili nisu privatne ili ne postoje. Privatni govor je nemoguć. Unutrašnjost usta je osvetljena. I najprivatniji govor već je javni. Ne može se govoriti izvan jezika. Bol. Neko oseća bol? Neko govori o bolu. *"Mi naučimo šta je bol, onda kada naučimo jezik."* Jezik nije stvar pojedinca. *"Rođeni smo usred jezika!"*

K

koprodukcija

- Productie huis den bosch nl - chasse theater breda nl - cenpi belgrade yu - st. montazstroj d.o.o zagreb hr

K

kaleidoskop. kazalište.

-"*Reakcije publike su vrlo interesantne, svako ima neko svoje viđenje, imam utisak da svako od svoje verzije slaže sliku pa tako nastaje kaleidoskop.*" (Šeparović) Publika je aktivna u tom smislu što uspostavlja značenje/sadržaj izvedenih fragmenata-scena. Nastali kaleidoskop je interpretacija koja je iz pozicije upotrebe (Čitanja, konzumiranja, prepoznavanja, dekodiranja itd.) pomerena i premeštena u značenje (sadržaj) predstave.

L

lover(s). love. language in action.light as a sound. letter letters: a, b, c, d, e...

-Radnja pesme *Tree women* se dešava jedne noći u bolnici (na odeljenju za majku i dete). Na sceni je mrak oblikovan tankim zracima svetla baterijskih lampi postavljenih na stalke za mikrofone i glasnim zvukom i tišinom. Noć u bolnici i mrak na sceni nemaju mnogo zajedničkog. Tela u skučenom prostoru mraka. Na sceni u i gledalištu. Tišina je ponekad slična mraku...
-Lover(s): čula sam groznu priču - muž Sylvie Plath imao je ljubavnicu i ona je zbog toga izvršila užasno samoubistvo. Love: "*Romantic love is invented to manipulate women.*" (Barbara Kruger) *Nema odnosa.* (Lacan) ...Isolated woman in the hospital in the night in the silence in the...

M

muškarac. man (mute) microphones. meannings? modernism-postmodernism...

-'Mikrofoni' su nemi, umesto da ozvuče govor oni osvetljavaju lica izvođača. Publika vidi unutrašnjost njihovih usta dok izgovaraju reči. Videti detaljnije J (JAVNI/A/O: GOVOR, ČIN, tajna, MORAL...)
-Izvođenje bi se moglo nazvati postmodernističkom interpretacijom modernističke poezije. Pesme Plathove su materijal sa kojim se radi, koji se ispituje u konkretnoj situaciji izvođenja. Način izvođenja menja značenje, tj. proizvodi mnoštvo novih značenja teksta. Ritam, visina glasa, dikcija itd. nisu povezani sa sadržajem. Izvođenje stiha: *You can be what you wanna be* ne iskazuje duboku, ontološku veru u volju i slobodan izbor individue. Izvođenje ne iskazuje. Izgovorene reči pre su elementi zvučne konstrukcije. Postoji razlika (moj prijatelj Bojan Đorđev bi rekao: *A neki bi rekli 'razluka'*.) između napisanog i izgovorenog teksta. ...*jedino telo teksta*...
-O značenjima videti K (KALEIDOSKOP.)

N

noć.night. naked: body, text...

-O noći (o *toj* noći) mi ne znamo ništa. U mraku smo. Mrak je ponekad sličan tišini... *Slivija je metaforizovala mrak, a mrak jeste skup mojih neznanja o njoj, mada ja ih pretvaram u značenja.* U čemu je razlika između pretvaranja i produkcije? O mraku videti i L (Light as sound.)

O

oppositions: life/death, health/illness, delivery/miscarriage, consciousness/ unconsciousness

Neću! Odbijam da pišem o 'velikim pričama'! Neću da učestvujem u pisanju 'velikih priča'! *...Reči se gube. Ja sistematično i akribično uništavam njihova uporišta i to jeste moj simulakrum performativa, koji preuzimam sa scene. Moje uništavanje uporišta rečima jeste jedini način da reči teorije o teatru opstanu, zar ne? Kome se obraćaš? Naravno, harlemskom dileru... u kišnoj noći na Dorćolu...* NE! Ni reč neću reći ni o jednoj velikoj priči! ...upravo sam je rekla ...'zar ne'? *(...)*

P

performativity of language. poezija. poetry. pjesnikinja. poetess. performance. performing arts.

-Kako odrediti kojoj umetnosti pripada *Terrible fish*? Performans, pozorište, ples, 'recital', govorna poezija...? Ili međuoblik? Multidisciplinarni ili interdisciplinarni? (Tradicija pozorišta i plesa, elementi body-arta i tragovi konceptualne umetnosti.) Ili granice različitih uspostavljenih disciplina sagledavati/prihvatati/uzimati kao/definisati/ ucrtavati kao propustljive, privremene i relativne? ...Delovati u proširenom, otvorenijem polju izvođačkih umetnosti... Prošireni, otvoreni oblici postaju novi kanon. *Tvoj zadatak, u ovom času, jeste da taj kanon teoretizuješ, izgovoriš i postaviš kao budući objekt subverzije...* Mada... *Ne, to nije zagovaranje obnove zatvorene forme, već zagovaranje da se kanon izgovori, da se pokažu njegove relativne granice margine i centra, moći koja jeste nova teatarska akademija.*

-O performativnosti jezika videti H (How to do things with words?)

-Produkcija: St. Performingunit

-Premijera: 26. april 2001, Stadschouwburg Gronigen

Q

questions

-Sad nemam nijedno pitanje... *(!?)*

R

refusing the idea of 'ideal performance' re-interpretation. re-creation. re-construction.

-režija i dizajn: Borut Šeparović

S

sylvia plath. and/on/within stage sister set. speaking. sampling theatre and poetry.

-Sylvia/Poezija: Ona je isuviše sentimentalna i iskrena... Ja gubim Sylviju... ona se rasipa u sećanjima na razluke moderne... Sylvija nije metafora ili alegorija mog ili njenog ili njegovog upisa ovde i sada, ona jeste ljuštura nemogućnosti takvog upisa... *Sylvija je zaista bila tužna i njena poezija je bljutava...* Predstava: činovi su samo



radnje ili mogu biti i pokreti? Ali: *"Ako od radnje oduzmemo pokret, šta ostaje?"* (Wittgenstein) Šta ostaje!? Sad-i-ovde nije bitno ima li ili nema te razlike koju pretpostavljamo. Ne zanima me izraz (ekspresija) nego delovanje. Ja pisanom rečju simuliram to delovanje telesnim, glasovnim, svetlosnim, zvučnim, (dvo)jezičkim, govornim itd. činovima. Sylvija/Poezija i Predstava: *'Ljuštura' je ono ono ono što privlači mene u pokušaju da opcrtam tu i sada teatra...* Šta je originalni tekst? Onaj napisan za radio BBC 1962. ili onaj izveden *(koji, kada/gde?)* ili onaj 'prvobitni' (*njenom*) rukom napisan ili...? Ja sam oko ispitivanja mogućnosti delovanja/činjenja pisane poezije na pozorišnoj sceni (u kontekstu 'pozorišna scena') i obrnuto - scenskog teksta telom njegove interpretacije (teoretizacije). Ispitivanje i pokazivanje namesto odgovora. Nema univerzalnih odgovora; Borut je rekao da moguće odgovore ostavlja publici.

-Sasvim siromašna scena: Instalacija sa 'mikrofonima' i dva-tri rekvizita. Svetlo-mrak. Glasnost-tišina. Tri tela koja govore i izvode jednostavne radnje.

T

terrible fish. three women. triangle. three voices. two women and a man. theatre. text-body. tehnologija.

-Radi se o davanju tela tekstu. Sasvim specifičnih individualnih tela. O povratku teksta telu. Umesto pisanja - scena pisanja (Derrida). Radi se i o ispitivanju telesnosti teksta. O teksturi... (Vidi! Pokazujem:) o spoticanju teksta o hrapavosti (mog) tela. *Tekst nije ništa drugo do materijalna konstrukcija u kojoj zatičemo klizanje sopstvenog tela u odnosu na teatar.*

-Trougao: izvođači su dve žene i muškarac. Videti i L (LOVERs.)

-Tekstovi: Sylvia Plath, Heleen Volman, Borut Šeparović

-Trajanje: 90 min

U

unfinished and changeable work

-Pošto je odbačena zamisao savršenog i završenog komada ('ideal' performance i art piece), *Terrible fish* se pojavljuje kao nezavršeni projekat (artwork). Scene su povezane po jasnoj strukturalnoj logici, a značenjski arbitrarno (upravo je ta značenjska arbitrarnost povezivanja logika strukture *Terrible fisha*). Povezivanje je promenljivo i privremeno. Ta privremena povezivanja su svakako intencionalna, ali ne prenose poruku ili smisao... (Intencija je upotreba, a ne otvaranje kovčega smisla.)

V

visual and acoustic passages. voices.

-O predstavi kao skupu audio-vizuelnih 'tema' videti F (FRAGMENTARY STRUCTURE.) i Z (ZIGZAG)

W

what the body can do? wherefore is human?

-Pitanje o mogućnostima tela ne ide pre/bez pitanja o tome šta je telo. Šta je ustvari moje telo? Skandal! Pokušavam da ga osetim... ali, to je već priča o telu. Kako doći do samog tela? Jedino kroz tekst... Ali telo nikada nije prisutno u tekstu. U tekstu, ono se naslućuje; upisano je. Uživanje, bol, 'zadovoljstvo u tekstu', strah od pisanja, potraga za rečima ili prepuštanje rečima, prepuštanje pisanju... pisanju koje će stvoriti iluziju da je iza njega i pre njega postojalo i stajalo nekakvo telo... ili/ali će ga zapravo sam proizvesti. Telo u govoru je (malo) drugačije. Skandal! Pred našim očima ono se sada bori za reč, ...koja nikada neće biti u stanju da ga izrazi. Telo kao da je tu. Skandal! Ili je taj ekran od reči ono što nam obećava da je telo tu i istovremeno nam onemogućava da ikada do njega dođemo? *'Skandal tela u govoru...'* (Felman)

X

xx. xy.

-Upravo mi pada na pamet Krležina drama *Adam i Eva*... Mada, moglo mi je pasti na pamet i nešto drugo...

Y

yourself. youth.

-Identitet, ranije mišljen kao jedinstven, stabilan i relativno trajan, zamenjen je konceptom identiteta (pl). Ali, ništa se bitno ne menja ako se oni i dalje sagledavaju kao jedinstveni, stabilni... *You are an individual...*

-Be young forever! *"... posebnost ženske melankolije se izražava kao agresivnost prema sebi samoj i tu je ključno pitanje uvjeta pod kojim je aktualni kulturni i simbolički poredak ženama prihvatljiv na takav način da one pristaju na njega."* (Miško Šuvaković)

-*You can be what you want to be*... Internalizacija nepodnošljivih društvenih pritisaka... autorefleksija ne pomaže ni izdaleka kao što obećava... Ali, šta ti radiš sa ovim tekstom? Nepodnošljivo obećavaš sebe teatru i kroz svoje telo uživanja izazivaš teatar i reči o njemu... Nepodnošljivo obećavam sebe teatru i kroz svoje telo uživanja (pre nepodnošljivosti) izazivam teatar i reči o njemu... *Reči se rasipaju...*

Z

zigzag

-Cik-cak linija ovog hipertekstualnog poretka omogućava da se na određenom mestu čitanje prekine i nastavi na nekoliko drugih mesta, ili da se sasvim prekine i nastavi bilo kada na tom ili nekom drugom mestu. Kao posledice ovakvog cik-cak kretanja javljaju se delimično izmenjeno ponavljanje pojedinih sadržaja, 'prazan hod' i preklapanja koji pokazuju da tekst ne izražava niti predstavlja mišljenje. Ova cik-cak struktura simulira nelinearnost i arbitrarnost predstave. Želim da pokažem da je jedino od čega mogu da počem u pisanju o teatru - skelet i proceduralnost arbitrarnosti, slabljenja slabljenja motivacija velike istorije teatra...

A

aaaaaaaaaaaaaaaaaa... act. autobiography. action. audience. answers. association.

According to Borut Šeparović, the performance *Terrible Fish* is conceived and performed as a cluster of associations that generate different individual interpretations. Taking advantage of the director's significant statement that there can be no wrong interpretations of it, I shall employ a technique that has been important for me lately in dealing with theatre. I work with two languages. One is the stage language (the performance), and the other one is the (meta)language in which I write a text (about the performance). The languages are untranslatable, being of necessity self-referential to a degree, but - one can show the other one. Thus, instead of writing about the performance, I shall simulate it by my text: *I shall reconstruct the material shape of the stage in material cavities and protuberances of language.* I see the performance as a construction determined by its formal structure and the context in which it is realised. The text adopts the logic according to which the performance is formally composed, so that the context of the performance (my interpretation of the context) obtains in the text as an element of the (possible, supposed) meaning. Confronting different productions of meaning, the text establishes itself as a construction that simulates the performance, i.e. shows it instead of explaining, analysing or interpreting it. The text is *like* the performance. The text is fragmentary - the performance is fragmentary, the text is a cluster of notes, digressions, theoretical reflections, quotations from other texts, i.e. associations generated by the performance, which was also constructed in this way (a series of associations generated by the poetry of Sylvia Plath), the text does not follow a line of thought - the performance does not express thoughts, feelings, etc., the text does not have a linear structure, but rather that of a hypertext - the performance does not develop a story but offers a cluster of stage texts instead of a narrative series, the text has a solid formal structure (terms are listed in alphabetical order) - the performance is based on 'sampling' theatre, dance and poetical traditions, forms, texts... *These are constant transformations of texts... the texts replace bodies and - forms become meanings.*

Autobiography and the artist? Should we separate them or - can we (not) separate them? "*Sylvia Plath's autobiography is inseparable from her art.*" (Of course, but - so is Sylvia Plath inseparable from her art and her autobiography!?) In order to grasp the relation between an artist's autobiography and his/her art, it is important to deconstruct the idea that the one who is being known (the autobiographical object) is an objective, neutral Self 'as such.' The autobiographical Self is always a Self-for-Other (in Bakhtin's terms). The Self is public (cultural, symbolised, uttered/utterable, autobio*graphical*....) it is created by autobiography as an act, as a process and as a form of cultural practice. Who is Sylvia Plath *actually*? An autobiographi-

Image No. 22

cal subject. ...Or else. It was a performance... We are talking about what we can talk about: about transforming poetry by its being performed on stage. *(Every autobiography has more similarity with other autobiographies or with any other text than with the supposed known or knowing Self.)*

B

bolnica. body. body-art. balkans': boundari*ES*, geographi*ES*, conciliation*S*, culture*S*, histori*ES*, identiti*ES*, music*S*, nation*S*, politics, tradition*S*, war*S*...

The body is a battleground. To be a subject or to be subjected? On the body see also W (What can the body do?) -Balkan music themes. (No - the Balkans music theme!) When we talk about the Balkans, we are always talking about plurals of indefinite shape. About oppositions rather than links, about confrontations rather than contacts. In any case: plurals and differences? *Does this have to do with the schematism of multiculturalism and with synchronic, incomparable societies that spend days and nights in their ceremonies, or with nomadism (transculturalism of transfer and passing by each other, the ones passing through the contexts of others in rapid 'language games' or 'behavioural exchanges'). A nomad (trans-hypothetical subject) is the one who collects and re-combines the vestiges of Balkan dances for the production of texts that offer various possibilities...*

C

confession. citat. co-production.

The art group from the Netherlands (*Performingunit*) has its origins in Croatia, and in the organisation of the Centre for New Theatre and Dance from Belgrade, its performance toured Yugoslav towns after the opening night. The support of the Croatian and FRY Ministries of Culture (which is at the same time the first co-operation of the two ministries after uçe break-up of SFRY) is important as a gesture. Or else: the Balkans do not exist; the Balkans are an empty sign (signifier, phallus, 'ideal image of non-ideal anticipation of (im)possible narratives'). Are they not (or rather, *were* they not) constructed by a specific political decision at a specific moment in history? There is a living analogy too. We are currently witnessing the creation of a new construct (South-eastern Europe), that only existed as a geographical reference before a political decision was made and the Pact for Stability in South-eastern Europe founded. *(...I insist on relativising. A professor tells me that relativism is dangerous because it calls everything into question. But everything is questionable. She says: But what happens when you peel off the onion to the end? What then!? I say: Well, then there's no more onion, but things are different than before.)* Touching upon the subject of 'the Balkans,' *Terrible Fish* could either use selected music to expose the Balkans as an empty sign, an exotic image made for Europe, or to set off on an (ontological, essentialist) search for Balkan myths and roots *in*

the middle of hell, in the middle of Arcadia, in the middle of civil wars, in the middle of impossibility of a stable existence. ("Any stable ontology seems to be falling into pieces here....") The first option was chosen in the performance. On the one hand, we are faced with a carefree-sweet-aggressive new-age-like use of everything from everywhere *('anything goes')*, while on the other hand the illusion is being dispelled that the Balkans ever really existed (in any form other than someone's fictional image made for someone else, a "signifier that anticipates what we shall accept as something that had been, as if it were our or your or my or her truth"). This is an age of simulacra, of simulacra of simulacra... that seem to reveal their weariness, melancholy, emptiness felt after an orgy... or that seem to have an ecstatic desire to reconstruct on the stage the emptiness of grand social ceremonies, reflected in individual games with their own limits, frustrations, defeats, horrors or pleasures. *(Everything is possible, though some things drop out of the grand ceremony and what is left is privacy, stirred, simulated and brought to the point of...)*

D

dance. diary. darling, ... dramaturgy as/of open space

Dear sister, ...

Dialogue. This text reveals an erased trace of a dialogue between me, who am watching the performance and not reading poetry, and Miško Šuvaković, who is reading poetry and not watching the performance. It does not matter who says what, nor does the sporadic dialogical form in the text indicate such a distinction. The dialogue shows that two positions are present in the text: one that attempts to use the text to get to/show the performance, that gives the text its stage body and fights with all its might for the here-and-now performativity of words, and another that erases the body, destroying the foundation of words and thus creating its simulacrum of a performative taken up from the stage.

Drinking tea or drinking red wine... This is not a question of taste but of different symbolic orders...

Dramaturgy: Tamara Huilmand, Borut Šeparović

What is being examined is how written poetry works on stage and what can be done with it on stage. 'Traditional,' i.e. modernist, theatre dramaturgy is replaced by a play with voice, with the performer's body, with a transformation of the written word into a spoken word, with a word that acts, a word that becomes a sound the meaning of which is not necessarily defined. The language of poetry cannot be translated into stage language; the languages meet here-and-now and pass by each other... (Dramaturgy works (plays, simulates, shows, reduces, tautologises) with languages that are seemingly incomparable, irreducible: languages of body, languages of behaviour, languages of voices, languages of theatre, languages of poetry... *Falling out of language or falling into it is walking on the edge, but the edge and its sharpness are here and now...*

E

effects

While languages are passing by each other, someone in the audience imagines the unrealised/unrealisable, the forever lost meeting... (...Everyone is alone and that is the story of grand Eastern-European metaphysics of communism, Orthodox and Catholic churches, capitalism and transition... Everyone is alone, just like Sylvia was alone... That's kitsch! However, dear Baudrillard, the kitsch of empty Eastern-European rituality is different from the kitsch of Disneyland or Hollywood. Isn't it?)

F

feminism. fragmentary structure. feminine identity. form. female poetry.

-Fragmentariness is the basic structure of *Terrible Fish* ('A and Z'). On fragmentary structure see A (association. AUDIENCE.) and Z (ZIGZAG)

-In *Terrible Fish*, feminism is present only as an erased and layered trace of one of the available cultural texts. There is no Woman, no feminist Subject, Project, or Construct in the performance. *(Where should we look for 'feminine identity'? At the hospital, in a letter, in writing, in orgasm, in the intercourse, in melancholy, in the oven, in poetry...?)* There are some women... of unstable identity, hesitant whether they should be or not be what they are supposed to be, confronting 'great expectations' (K. Acker)... Why is there no feminism? All roads lead from Sylvia to Kathy... from the verge to the edge and into the chasm, from the suppressed to the uttered... But the uttered is a fragment, a fetishised fragment of theatre which is an outward play with meaning (rhetoric), with the inward which is absent ....now-and-here. The performance has no centre, feminism is present as but one among a number of knots in a volley-ball net...

G

gesture. glossia. genders.

Writing/Speech, with the very first letters/voices it begins to erase the one who is writing/speaking... I read/I listen... What remains is writing/speech that moves according to its own logic and writes/speaks itself, them, and us... We are being written and someone wrote our love a long time ago, isn't it so, Sylvia, isn't it so...? *Kathy is showing her delicate hands and the immoral finger with which she strokes her/him, but that is already prose that a body is imitating somewhere...* Here everything is imitation (Aristotle's mimesis) too, imitation that reveals its actual function in the implausibility of being written. ....But there is nothing else but writing.



H

How to do things with with words? human. body. mind. beeing. nature. soul.

How to do things with words? is one of the key issues that *Performingunit* raises and deals with. This question is at the same time the title of a book by the analytical philosopher John L. Austin, who introduced performative utterances into philosophy. In short, a performative utterance is the one that does not speak about something, but performs an action by speaking. When it is spoken, it performs an action, it is an act that does not speak about reality, but affects, changes and produces it. Later, by her theoretical psychoanalysis of performatives (especially her analysis of the performativity of a character in a drama - that of Don Juan), Shoshana Felman made it possible to use performatives in the sphere of art production and interpretation. Fundamentally, *Terrible Fish* is based on *performing* poetry (rather than on showing or representing it, or on mimesis, consistent interpretation-translation, etc.). Speech (speaking) is performative because it supplements, changes and 'goes beyond' the possible meaning(s) that the spoken words (being culturally coded signs) contain, thus creating a new reality, its own reality (the reality of words spoken here-and-now). The failure of representation ...inverted mimesis (we are of the world has become we are of writing), but on stage, writing is only and exclusively performing. The history of theatre is reduced to an archive of gestures... the performance of which is but a performance.

...But the 'but' is already an ideology that rules your life or mine... - not your or mine but their, her, his...

I

identities. inner (world). interpretations. isolated woman. individual. illness.

In me she has drowned a young girl and in me an old woman rises towards her day after day like a Terrible Fish... (Plath)

-On identities see Y (YOURSELF?).

-Performers: Irma Baatje, Sanja Mitrović and Damir Klemenc

J

juxtapose, jouissance.

How to determine the art *Terrible Fish* belongs to? Performance, theatre, dance, 'recital,' oral poetry....? Or a transitional form? Multidisciplinary or interdisciplinary? (Tradition of theatre and dance, elements of body-art and traces of conceptual art.) Or else view/accept/take/define/mark the limits of various established disciplines as permeable, temporary and relative? ....Act in an expanded, more open field of per-

forming arts... Expanded, open forms become the new canon. *Your duty, at this moment, is to theorise this canon, pronounce it and posit it as the future object of subversion...* Though... *No, this does not mean advocating a revival of the closed form, but advocating that the canon be pronounced, that the relative boundaries of its margins and centre and its power, which is the new theatre academy, be shown.*

K
kaleidoscope

"*The reactions of the audience are very interesting, everyone has their own point of view, I have the impression that everyone uses their version to assemble a picture, so that the result is a kaleidoscope.*" (Šeparović) The audience is active in the sense that it establishes the meaning/contents of the performed fragments-scenes. The resulting kaleidoscope is an interpretation that has been dislocated and moved from the position of use (reading, consuming, recognition, decoding, etc.) into the meaning (contents) of the performance. Co-production: productie huis brabant den bosch nl - chasse theater breda nl - cenpi belgrade yu - st. Montažstroj d. o. o. zagreb hr

L
lover(s). love. language in action. light as a sound. letter letters: a, b, c, d, e...

-The action of the poem *Three women* takes place during one night, at a hospital (the maternity ward). The stage is in darkness, shaped by thin rays of light from torches fitted onto microphone stands and by loud sound and silence. The night at the hospital and the darkness on the stage do not have much in common. Bodies in the cramped space of darkness. On stage and in the auditorium. Silence is sometimes similar to darkness...
-Lover(s): I heard a frightful story - Sylvia Plath's husband had a lover and because of that she committed a gruesome suicide. Love: *"Romantic love is invented to manipulate women."* (Barbara Kruger) *There is no intercourse...* (Lacan) ...Isolated woman in the hospital in the night in the silence in the...

M
muškarac. man. (mute) microphones. meannings? modernism-postmodernism

'Microphones' are mute, instead of wiring speech for sound, they are illuminating the performers' faces. The audience can see the inside of their mouths as they are uttering words. For more details see P (PUBLIC: SPEECH, ACT, secret, MORALS...)
The performance could be called a postmodernist interpretation of modernist poetry. Plath's poems are the material that is being worked on, that is being examined in the specific situation of the performance. The mode of performance changes the meaning of the text, i.e. produces a multitude of new meanings.

Rhythm, pitch, diction, etc. are not connected with the contents. Performance of the line: *You can be what you wanna be* does not express a profound, ontological belief in individual will and freedom of choice. Performing is not stating. Spoken words are rather elements of a sound construction. There is a difference (my friend Bojan Đorđev would say: *And some would say 'differAnce'*) between written and spoken text. *...the only body of text...* -On meanings see K (KALEIDOSCOPE.)

N

night. naked: body, text...

About night (about *the* night) we know nothing. We are in the dark. Darkness is sometimes similar to silence... *Sylvia made a metaphor out of darkness, and darkness is the sum of all things I do not know about her, even though I am transforming them into meanings.* What is the difference between transformation and production? On darkness see also L (Light as sound.)

O

oppositions: life/death, health/illness, delivery/miscarriage, consciousness/unconsciousness

I won't! I refuse to write about 'grand narratives'! I don't want to participate in the writing of 'grand narratives'! *...Words are vanishing. I am systematically and meticulously destroying their bases and that is precisely my simulacrum of performatives, which I am taking up from stage. My destruction of the basis by words is the only way for words of theatre theory to survive, isn't it? Who are you talking to? To the Harlem dealer, of course... on a rainy night in Dorćol...* NO! I won't say a word on any grand narratives! ...I just said it ....'didn't I'? *(...)*

P

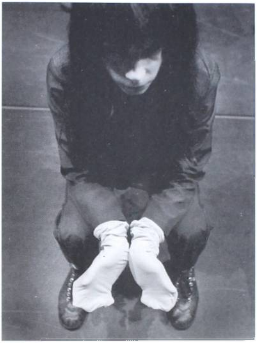
performativity of language. female poet. performance. performing arts. public: speech, act, secret, morals..

The light of torches illuminates the inside of speaking mouths. For the one who hears them, words do not exist without utterance. As soon as they are uttered, words are no longer private. Words are either not private or they do not exist. Private speech is impossible. The inside of the mouths is illuminated. Even the most private speech is already public. It is impossible to speak outside language. Pain. Someone is feeling pain? Someone is talking about pain. *"We learn what pain is when we have learned the language."* Language does not belong to any individual. *"We are born in the midst of language!"*

-On performativity of language see H (How to do things with words?)

-Produced by: St. Performingunit

-Premiere: April 26, 2001, Stadschouwburg Gronigen



Q
questions

-I don't have any questions now... *(!?)*

R
refusing the idea of 'ideal performance' re-interpretation. re-creation. re-construction

-director and designer: Borut Šeparović

S
sylvia plath. and/on/within stage sister set. speaking.sampling theatre and poetry.

-Sylvia/Poetry: She is too sentimental and sincere... I am losing Sylvia... she dissolves in memories of differences of modernism... Sylvia is neither a metaphor nor an allegory of my or her or his inscriptions here and now, she is the outer shell of the impossibility of such inscriptions... *Sylvia was really sad and her poetry is insipid...* The performance: Acts are just actions, or can they also be movements? But: *"If we divest action of movement, what is left?"* (Wittgenstein) What is left!? Now-and-here it is not important whether this supposed difference exists or not. I am not interested in expression, but in action. In written words, I am simulating this action, performed by bodily, voice, light, sound, language, speech, etc. acts. Sylvia/ Poetry and Performance: *'The outer shell' is what attracts me in the attempt to delineate the here and now of theatre...* Which is the original text? The one written for the BBC radio in 1962 or the one that was performed *(which one, when/where?)* or the 'original' one, written by (*her*) hand or...? I am walking round the examination of the written word's ability to act/perform on the stage (in the context of theatre as an institution) and vice versa - the ability of the stage text to act/perform by the body of its interpretation (theorisation). Examining and showing instead of giving answers. There are no universal answers; Borut said he was leaving possible answers to the audience.
-Very stark set: Installation with 'microphones' and two or three props. Light-darkness. Loudness-silence. Three bodies that speak and perform simple actions.

T
terrible fish. three women. triangle. three voices. two women and a man. theatre. text-body. technology.

-This has to do with providing a body for the text. Very specific, individual bodies. With the return of text to the body. Instead of writing - the scene of writing (Derrida). It also has to do with examining the corporeality of text. With texture... (Behold! I'm showing:) the way in which text stumbles over the roughness of (my) body.

Text is nothing but a material construction in which we find our body slipping beyond theatre.
-Triangle: the performers are two women and a man. See also L (LOVERs.)
-Texts by: Sylvia Plath, Heleen Volman, Borut Šeparović
-Duration: 90 mim

U
unfinished and changeable work

Since the idea of an 'ideal' performance and art piece was abandoned, *Terrible Fish* appears as an unfinished project (artwork). The scenes are connected according to a clear structural logic, but their order is arbitrary from the semantic point of view (the arbitrariness of semantic connections *is* the structural logic of *Terrible Fish*). Connections are changeable and temporary. The temporary connections are certainly intentional, but they do not convey a message or a meaning... (Intention is use rather than the opening of the coffer of sense.)

V
visual and acoustic passages.voices.

On the performance as a cluster of audio-visual 'themes' see F (FRAGMENTARY STRUCTURE.) and Z (ZIGZAG)

W
what the body can do? wherefore is human?

-The question about the possibilities of the body cannot be asked before/without asking what the body is. What is my body, actually? A scandal! I am trying to feel it... but that is already a story about the body. How to get to the body itself? Only through text... But the body is never present in the text. In the text, it can be sensed; it is inscribed into it. Pleasure, pain, 'the pleasure of the text,' fear of writing, search for words or giving oneself up to words, giving oneself up to writing... writing that will create an illusion that behind it and before it there existed and stood some body... or/but writing will produce it by itself. Body in speech is (a bit) different. A scandal! Right in front of our eyes, it is struggling to utter a word ....which will never be able to express it. The body seems to be here. A scandal! Or is it the screen of words that promises to us that the body is here, while preventing us at the same time from ever getting to it? '*The scandal of body in speech...*' (Felman)
-Krleža's drama *Adam and Eve* comes to my mind just now...
Though something else could also have come to my mind...

X

xx. xy.

-Identity, which used to be thought of as coherent, stable and relatively constant, has been replaced with the concept of identities. But there is essentially no change if they are still viewed as coherent, stable... *You are an individual...*

-Be young forever! *"... the specificity of female melancholy is expressed as aggression towards oneself, and what is crucial here is the following question: what are the conditions under which women find the current cultural and symbolic order acceptable in such a way that they comply with it."* (Miško Šuvaković)

-*You can be what you want to be...* Internalising unbearable social pressures... self-reflection does not help nearly as much as it promised it would... But what are you doing with this text? You are promising yourself to theatre in an unbearable way, and through your body of pleasure you provoke theatre and words about it... I am promising myself to theatre in an unbearable way and through my body of pleasure (or rather unbearability) I provoke theatre and words about it... *Words are dispersed...*

Z

zigzag

-The zigzag line of this hypertextual structure allows the reader to stop reading at a certain point and continue at several other points, or stop completely and continue at any time at that or some other point. As a result of such zigzag movement, a repetition of (somewhat changed) subject matter occurs, as well as arrested movement and overlapping, which shows that the text does not express or represent reflection. The zigzag structure simulates non-linearity and arbitrariness of the performance. I want to show that the only thing I can start from when writing about theatre is - the skeleton and protocols of arbitrariness, the weakening of weakening of motivations of the great history of theatre...

Poema

piše:
Radovan Ivšić

Poem

by:
Radovan Ivšić

Translated by
Vid Mesarić

page
120

Znam da maleni crveni jezik crne mačkice liže radikalizam, ali ne znam kakve veze s teatrom ima ta riječ. Dodjalo mi je mlaćenje prazne slame, ne volim prepametne teorije, ne volim apstrakcije kazališnih stručnjaka i profesora. Kazalište nije magla. Kazalište je tvrdo kao polarna svjetlost. Moj krik o agoniji ili smrti kazališta star je više od tridest godina. Nažalost još nije zastario:

kazalište je (danas) subvencionirana dosada.
kazalište je (postalo) izmetina vlasti.
nije u krizi kazalište, nego tijelo.

O svemu tome riječ je upravo i u prologu moje neobjavljene i nepostavljene drame *Da sve trešti* (*A tout rompre*):

Što je to
pokopano je
ali nije mrtvo
buja
ali nije živo
Što je to
To je kazalište

Kažu
ono je pošast
Ono je pošast
ono nije pošast
Ono je vatra
ono nije vatra

Pojavili su se mnogi
ne tako mnogi
jučer
prije sto godina
Željeli su da kazalište nanovo postane oluja
prvi put oluja
da ono bude svjetski potop
da nanovo postane svjetski potop
ciklon
crna tama
jednom riječju sve

Zvali su se Adolphe Apia
Gordon Craig
Vesvold Meyerhold
Filippo Tomaso Marinetti
Jaques Copeau
Antonin Artaud
Zvali su se Alfred Jarry
Daniil Harms
imali su i druga imena
zaboravljena imena
gotovo zaboravljena imena
Htjeli su samo jedno:
htjeli su kazalište
ali kazalište nije htjelo njih.
I što ćemo sad?
A zapravo
što je to?
Pokopano je ali nije mrtvo
buja ali nije živo?
To je kazalište danas.

Image No. 25

I know that the tiny red tongue of the black kitten is licking radicalism, but I don't know what this word has to do with theatre. I am fed up with so much hot air, I don't like overwrought theories, I don't like the abstractions of theatre experts and professors. Theatre is not hot air. Theatre is hard as polar light. My shreik of the agony or death of theatre is over thirty years old. Unfortunately, it is not obsolete:

Theatre (today) is subsized boredom.

Theatre is (turned into) an excrement of power.

It is not theatre that is in crisis, but the body.

All this is voiced in the prologue to my unpublished and unstaged play *Smash it to smithereens (A tout rompre)*:

What is it:
It is buried
But not dead:
blossoming
but not living.
What is it:
It is theatre.

They say:
It is a plaque
It is a plaque
it is not a plaque.
it is fire
It is not fire.

Many have appeared.
not so many.
yesterday.
a hundred years ago.
They wanted theatre to become a tempest again.
a tempest for the first time
to be a global deluge
to be a global deluge again.
a hurricane.
pitch dark.
in a word: everything.

Their names were Adolphe Apia
Gordon Craig
Vsevold Meyerhold
Filippo Tomaso Marinetti
Jaques Copeau
Antonin Artaud
Their names were Alfred Jarry
Daniil Harms
they had other names.
forgotten names.
names all but forgotten.
They wanted one only thing:
they wanted theatre.
but theatre did not want them.
And what now?
And in fact.
what is it:
Buried but not dead.
blossoming but not living
It is the theatre today.

Betonski Edip

piše:
Ivana Sajko

Seneka: Edip
režija: Ivica Buljan
HNK

Concrete Oedipus

by:
Ivana Sajko

Seneka: Oedipus
directed by Ivica Buljan
HNK

Translated by
Neda Karlović Blažeković

page
126

Zamislite golemu utrobu neke nedovršene palače kulture. Utroba ide od jednih tribina, spušta se na središnju pozornicu te seže sve do tribina na suprotnoj strani. Oko pozornice zjape rupe, a dva nedovršena stepeništa bez rukohvata nestaju negdje u visini. Iz te se visine spušta velebni zid koji je vjerojatno trebao pregraditi utrobu na pola, no ostao je visjeti nekih desetak metara iznad pozornice-gradilišta. Zamislite zatim da je sve sivo: zidovi, pod, rupe, zrak, jeka. Sve je beton, i kao što nam beton djeluje prepoznatljivo i intimno, sve izgleda organski, kao da je koža svučena i preplavljena sivilom srama zbog golotinje. Umjesto nekog udaljenog arhetipskog kazališta isklesanog u kamenu ili onog tradicionalnog presvučenog daskama, ova je dvorana izlivena iz betona.
Split. Dom Omladine. Ivica Buljan postavlja Senekinog Edipa.

Mrski su potomci, ali njihov je roditelj još gori od djece, jer utrobu zlonosnu ponovno oplodi, te sam uđe u trbuh koji ga rodi i majci svojoj začе bezbožne plodove, pa što jedva da je običaj i zvijerima - on sam sebi začе braću.

Prvi pogled seže duboko prema suprotnim tribinama. Izvođači su već tamo. I jedan pas. Lutaju. Konstantno, ali nečujno komešanje ponekad prekine lavež. Rupa ispred scene pretvorena je u proscenij od pleksiglasa. Ispod nje netko s vremena na vrijeme na udaraljkama udara ritualni ritam. Neki drugi zvuk čuje se iz pozadine. Dvije asocijacije. Prva - zrikavci na mediteranskom groblju. Jedinstveno stapanje sunca, makije i smrti. Asocijacija druga - zvučna špica Passolinijevog *Edipo Re.*

Još par riječi o dojmovima s početka, o suncu kojeg ovdje nema. Zamijenio ga je neon. U romantičnoj verziji neonsko je svjetlo zaštitni znak urbanog pejzaža gdje upotpunjuje nedostatak neba. No postoji i onaj drugi neon: bezbojan, hladan, mrtvački, razorno precizan u razotkrivanju maske. Kazalište je rado prigrlilo svjetlo kao dio vlastite scenografije, ono ga animira jer očuđuje prostor i interpretira duše dramskih lica. Neon se ne uklapa u takvo kazališno predočavanje - njegova je prisutnost isuviše radikalan manifest da bi bio omiljen. On se pali i gasi u bljeskovima, šokira oko, promatrana se scena gubi u flešević, stvara prekid u kontinuitetu, osjećaj da i onaj koji gleda i ono što je gledano zajedno nestaju u kratkom spoju. Neon se teško može usmjeriti i disciplinirati jer se rasipa prostorom. Njegova sirovost podjednako guli ljepotu s glumaca i s publike - svi se ispiru u bljedilu, kroz plavkastu nijansu što vuče na sivo - sivo kao beton.

Sad lutam kao zločin vremena, omraza samim bozima, poguba svetoga zakona, već od dana kad prvi udahnuo sam zrak - dostojan smrti.

Tijela izvođača namjerno su ukalupljena u strogu geometriju kretanja - njihovi pravci ne iscrtavaju neki treći imaginarni pejzaž, već ostaju okrutno vezani uz onaj pusti betonski zemljovid. Uvijek na međusobnoj distanci, jedva se dodirujući, suspregnuti discipliniranim gestama koje se više vezuju uz minimalističku formu prostora nego uz dramski sadržaj. Umotani su u goleme suknje što ih gotovo nadjačavaju svojim oblicima i težinom, potenciraju njihovu fizičku krhkost, ispod kojih se polako probijaju kroz kompleksnu strategiju odgađanja. Odgoda navješćuje tragediju. Odgoda potencira glad za tragedijom. Radi nje opsesivno tragamo za dramatikom koja se, paradoksalno,

ne pojavljuje u dramatičnom načinu prikazivanja, već proživljavanjem hladnoće; odmaka od klasične glume koja podrazumijeva uživljavanje, distance od govorenog teksta pri čemu razumijevanje zamjenjuje emotivnost. Mizanscen je realiziran poput šahovske strategije. Nikada ne popunjuje prostor do kraja. On ga dapače prazni, a nastale se šupljine automatski ispunjavaju nekim egzistencijalističkim osjećajem samoće i nemoći. Briga za stilizaciju premašuje samu stilizaciju i puni je značenjima: praznina proizvodi metaforu pustinje, distanca medu tijelima rađa strah od dodira i najavljuje grijeh, hladnoća govora artikulira se u poruku - jezik mita. Zašto baš hladnoća, distanca i beton? Ako prihvatimo mit kao priču što se neprekidno obnavlja, što neprekidno samu sebe objašnjava, razgrađuje i opet konstruira, ako je uzmemo kao kontinuitet bez kraja i sigurno bez početka, tada ne postoji način da je obuhvatimo. Ako prihvatimo Edipa kao činjenicu dislociranu u vremenu i prostoru, tada ne postoji način da ga zamislimo ili oponašamo, tada uvjeravanje nema nikakva smisla. A kazalište je temeljeno upravo na uvjeravanju kako bi se jedan krnji, konstruirani događaj izjednačio barem s događajem onog koji samo sjedi i promatra predstavu. Što učiniti s Edipom, osim stvoriti odmak od svih reprezentativnih metoda uvjeravanja, rastaviti ga na tijelo i govor koji su toliko artificijelni da im naša mašta više nije referencijalna, tek naše iskustvo kazališta, uživanje u igri šaha.

Izvođači što se obraćaju jedan drugom uvijek su okrenuti na suprotne strane - intimnost razgovora upućena je nekom trećem te zadobiva prirodu mitskog proglasa. Razgovor je pretvoren u izgovor. Intima se istače kao u javnom čitanju poezije kojem nije u interesu da dočara lice, tijelo i priču svog izvora, već slojeve svojih značenja. Uloge nisu imena napisana iznad replika niti izmišljanje njihovih povijesti, uloga je sam tekst u kome je ta povijest već upisana, stilizirana, spremna za urlik. Grla imaju moć.

Neka me željezom probode roditelj, a isto tako i sin; nek supruge oružje potegnu na mene, a tako i braća; i nek oboljeli puk nabaca na mene zublje pripaljene s lomača.

Buljanova suptilnost nadmašuje uobičajenu frigidnost režijskog casta i postupaka. Njegovi su radovi javno pozivanje na svoje uzore, ali ne u smislu kopije i ponavljanja, već u smislu proizvodnje, kombinatorike i nadogradnje. Njegovo decentno kazalište ustvari je manifest, kroz njega su promarširali performeri Fractal Falus Teatra, operne dive, mladići sa splitskih ulica, rockeri, reperi Beat Fleata, plesači... desetak neobičnih simbioza sa sukobljenim modelima ekspresije. Ljepota Buljanovih scenskih slika potpuno je subverzivna jer nekim tajnim znakom uvijek upućuje na nešto treće, skriveno, vulgarno, sirovo, divlje, revoltirano, stvarno i okrutno. Buljan posvećuje kazalište neispavanom podzemlju koje nedolično šokira, psuje i krvari, te jedan život zamjenjuje drugim - onim sklonim riziku.
Par redaka o glasnicama što se obraćaju besanom svijetu.

Glas naturščika je poput prisustva *ready-madea* u galeriji jer propituje toleranciju izvedbenih pretpostavki i artificijelnost njenih elemenata - njegova je "realnost" uznemirujuća poput krivog koraka na sceni ili greške u dikciji. On unosi pasolinijevsku sirovost, povezuje govor ulice s govorom pozornice stvarajući jezivo sugestivnu sintezu jer svom svakodnevnom obliku pridaje mitski sadržaj i proročke rečenice.

Glas drugog izvođača (inače člana Fractal Falus Teatra) militantnom preciznošću naglašava bešćutnost. Njegova

manifestnost nije hinjena, već imanentna dobu i podneblju iz kojeg ječi. Prisiljava na slušanje, teži da bude zapamćena, opominje da je ovdje riječ o hamartiji - nepovratnosti jednog kontinuiteta što traži odgovornost, a ne traži uzrok jer je on određen nekim trenutkom prije rođenja i svijesti, krivnjom što nema predumišljaj, već tek splet neukrotivih mitskih koincidencija koje se zaustavljaju nakon što su žrtve pokošene i namirena glad sudbine da zaplaši perfidnom kaznom i oholim odbacivanjem razloga za osudu. Jezik manifesta performativni je jezik - superiornost govornika koji je uvijek već na pozornici obraćajući se mnogima te im naređujući da vjeruju.

Glasovi zbora poput ritualnih intermezza, neke zadrške da se ne bi prebrzo i nezaštićeno strmoglavili u kraj, otvaraju mogućnost za neobičnu kontekstualizaciju. Tekstovi pjesama postaju komentar arhetipske priča o Edipu što se umrežuje u prepoznatljivu lokalnu baštinu. Mit nikada nije tuđ, udaljen, već transkulturalan, on se ugrađuje u običaj, njegovi se odjeci čuju u naricaljkama.

Glasovi glumaca prožimaju, prišivaju, niveliraju polifoniju. Njihove su geste ili wilsonovski minimalne ili operno predimenzionirane. Nastup opernog pjevača sačinjen je od gotovo meditativne koncentracije na disanje i pjevanje. Nisu mu potrebne psihološke bravure, već kreativan sustav fizičkih znakova koji ne moraju biti ilustrativni. S jedne bi strane netko mogao reći da je drama mrtva, da je kazalištu ukinuta ona božanska "sličnost", a glumcima oduzeto pravo kreacije, no s druge strane ta drama upravo počinje živjeti oslobođena dogme da se otjelovljuje po liku strvoritelja. Ona je oslobođena interpretacije, čista i vidljiva, ona se ne tretira kao predložak što će biti transformiran, već kao govor koji se ravnopravno odnosi prema ostalim predstavljačkim elementima. Izvođači ne teže podcrtavanju emotivnosti, već isticanju teatralnosti potencirajući odmak od svakodnevnog pokreta i govora. Emocija nije sabita u karakteru, ona nije realistički decentna niti se skriveno proživljava u očima glumca. Ona je vulgarna, izmanipulirana vještim strategijama igre, ona je proračunata čak i kada eksplodira u patetiku, hladna, ali točna - ovita u masku posmrtne arije.

Tekst i karakter prikazan na pozornici ne moraju biti dio istog entiteta. Karakter je dizajn, zamišljanje nekog imaginarnog kome bi se, u skladu s nekom psihološkom konstelacijom, mogao pripisati određeni govor. Karakter odgovara na nesigurno pitanje početka, *zašto* se događa taj govor, dok tekst traži odgovor na kako - *kako* se govor događa. Ovdje (na betonskoj sceni) nitko ne izmišlja psihologiju svoje uloge jer je protagonist nezamisliv, njegov je identitet u akciji, ne u psihi, nije pojedinačan, već sastavljen od mnogih i upućen mnogima. Uostalom, mitsko područje po kojem se kreće izgubilo bi svoju bit kada bi se pokušalo ukalupiti u svakodnevnost naših tragedija, ono stoga nema namjeru da se usporedi s našim životima, već s našim strahom. Edip, Jokasta, tužioci, svjedoci i proroci tijela su što govore (ne o sebi, već o dugom). U njima nema ničeg "privatnog" što nije podređeno strogom sistemu znakovlja kojim se konstruira predstava. Virtuoznost njihove izvedbe jest u uklanjanju suvišnog.

Ja sa sobom odnosim sva sramotna zla s ove naše zemlje. Strahotna sudbino, užasni drhtaji Bolesti, Sušico, crna Pošasti i bijesni Bolu, pođite, hodite sa mnom! Jer vi ste vodiči koji meni gode...



Imagine the huge viscera of a culture palace. It begins from one side of the stands, descends onto the middle stage and reaches up to the stands on the opposite side. Around the stage there are holes standing wide open and two incomplete staircases without any handlebars are disappearing somewhere high up. Out of that height a large block of wall is coming downwards, a wall that should probably have divided the viscera in two, but remained hanging some ten meters above the stage that is a building-site. Imagine then that everything was grey: walls, the floor, holes, the air and the echo. Everything is just concrete, and as the concrete seems recognisable and familiar, everything looks organic, as if it was stripped of its skin and flooded with the grey colour of shame because of the nakedness. Instead of some far away archetype theatre carved out in stone or the traditional theatre covered with wooden boards, this hall has been cast in concrete.

Split. Home for the Youth. Ivica Buljan produces *Oedipus* by Seneca.

The descendants are hateful, but their parent is even worse than the children, because his evil-bringing viscera has been fertilised once again, and he himself has entered the belly that had borne him, he has conceived the godless foetus with his own mother - thus conceiving his own brothers - which is hardly usual even among beasts.

The first sight reaches deeply towards the opposing stands. The actors are already there. And there is a dog. They are just wandering around. A constant but inaudible commotion is sometimes interrupted by barking. The hole in front of the scene has been transformed into a proscenium made of perspex. Underneath every now and then somebody produces a ritual rhythm of percussion. Another kind of sound can be heard from behind. Two associations. The first one - crickets on a Mediterranean cemetery. A unique merging of the sun, dense evergreen plants and death. The second association - the soundtrack credits of Pasolini's movie *Edipo Re.*

A few more words about initial impressions, about the sun that does not exist here. It is replaced by neon lights. In a romantic version the neon light is a trade-mark for urban scenery, a supplement for the sky that is lacking. But there exists another neon: colourless, cold, deadly, destructive and precise in revealing the mask. The theatre has gladly embraced the light as part of its own scenery, it animates the light as it makes the space imaginative and interprets the souls of theatrical personalities. Neon does not fit into such theatrical presentation - its presence is too radical a manifesto to be beloved. It is being switched on and off in flashes, it is shocking to the eyes, the scene one watches is lost in flashes, it produces a brake of continuity, a feeling that the one who is watching and what is being watched are disappearing together in some short circuit. Neon can hardly be directed and disciplined because it is dispersed in space. Its rawness equally peels off the actors' and the viewers' beauty - they are all being washed away in paleness, through

a bluish nuance that tends to grey - grey as concrete.

Now I am roaming like the crime of the century, hatred of the gods themselves, ruin of the holy law, since the day when I first breathed the air - deserving death.

The actors' bodies are deliberately stereotyped in a strict geometry of movement - their lines do not delineate any third imaginary scenery, but remain cruelly bound to the desolate concrete map. Always at a certain reciprocal distance, hardly touching each other, restrained by disciplined gestures, more connected to the minimalist form of space than to the dramatic contents. They are wrapped into huge garments that overpower them by form and weight and emphasise their physical fragility, while the actors are only slowly breaking through the complex strategy of delay. The delay announces tragedy. It intensifies a hunger for tragedy. Because of that we are obsessed with a search for dramatic quality, which paradoxically does not appear in a dramatic presentation manner, but by means of exercising the coldness; the detachment from the classical acting that implies identification with the spoken and a distance from it, and where the understanding replaces emotion. The *mise-en-scene* is realised as a chess strategy. It never fills the space completely. On the contrary, it empties it, and the gaps emerging are automatically filled with an existential feeling of loneliness and lack of power. The care about stylisation surpasses the stylisation itself and fills it with meanings: the emptiness produces the metaphor of a desert, the distance among bodies bears fear from contact and announces sin, the coldness of speech is articulated into a message - the myth language. Why precisely coldness, distance and concrete? If we accept the myth as a story continuously renewed and constantly explaining itself, destroying and reconstructing itself, if we take it as an endless continuity and surely also without a beginning, then there is no way how to include it. If we accept Oedipus as a fact dislocated in time and space then there is no way to imagine or imitate it, then persuasion does not make sense. And theatre is based precisely on persuasion in order to put a defective, constructed event on one level with an event of a viewer just sitting and watching the performance. What is to be done with Oedipus, but to create a detachment from all representative persuasive methods, to separate it into body and speech which are so artificial that our imagination is not referential for them any longer, but it becomes only our theatre experience, our enjoyment in a game of chess.

The actors addressing each other are always back to back - intimacy of discourse is directed to a third person and acquires the nature of a mythical proclamation. The conversation is transformed into articulation. The intimacy is poured out as in a public poetry recital, not interested in conjuring up the face, the body and the story of its source, but only the strata of its meanings. The role does not consist either of the names written above replicas nor from any invention of their histories, the role is the text itself in which

the history is already enclosed, styled and ready for a loud outcry. The throats have their power.

Let my parent stab me with iron, or my son as well; let the consorts draw their arms on me, and my brethren just as well; and let the ill populace throw at me torches, lighted on stakes.

Buljan's subtlety surpasses the usual frigidity of directing cast and procedures. His works are a public call for their models, but not in a sense of copying them and repeating, but in the sense of production, manoeuvre and superstructure. As a matter of fact his decent theatre is a manifesto, through it performers have marched like those of the Fractal Falus Theatre, opera divas, young people from the streets of Split, rockers, rappers of the Beat Fleet, dancers... some ten unusual symbioses with opposed models of expression. The beauty of Buljan's scenic pictures is utterly subversive because with a secret signal it always directs to something else, hidden, vulgar, raw, wild, revolted, real and cruel. Buljan dedicates the theatre to the drowsy underworld that is unbecomingly shocking, swearing and bleeding, and substitutes one life with the other - with the one tending to risks.

A few lines about the messengers who are addressing the drowsy world. The voice of a non-professional actor is like the ready-made presence in a gallery because it examines the tolerance of presentational hypotheses and the artificiality of their elements - its reality is upsetting like a wrong step on stage or an error in diction. It introduces Pasolini's rawness, it connects the speech of the street with the one of the stage creating a ghastly suggestive synthesis as it attaches mythical contents and prophetic sentences to everyday form. The voice of the other performer (a member of Fractal Falus Theatre) emphasises a lack of feeling by militant precision. Its manifesto character is not feigned but inherent to the time and atmosphere from where it echoes. It forces one to listen, it tends to be remembered, it is a warning that there is a question of irreversibility of a continuity that requires responsibility, and it does not require a reason because it has been defined in a certain instant before being born and becoming conscious, a guilt without premeditation but only a tangle of unmanageable mythical coincidences, which is ended after the victims have been swept away and the fame of destiny is settled to frighten by perfidious punishment, after having refused the accusation. The manifesto language is the performing language - the superiority of the speaker who is always already on stage addressing them and ordering them to believe.

The voices of the chorus like ritual *intermezzi*, like some delay action in order not to precipitate into an end too fast and unprotected, they open a chance for an unusual context. The song texts become a commentary of the archetypal story about Oedipus that is in reticulation with a recognisable local heritage. Myth is never alien or remote, it is even above the cultural, it is being built into a habit, its echoes can be heard in wails.



The actors' voices permeate, level and add to polyphony. Their gestures are either minimalist or excessive like those of the opera. The performance of an opera singer consists of an almost meditative concentration onto breathing and singing. No psychological bravura is necessary there, just a creative system of physical sounds that need not be illustrative. On one hand someone could say the drama was dead, the theatre had banned that godlike "similarity", and the actors have been deprived of their right to create, but on the other hand, that drama is just beginning to live, freed from the dogma that it is embodied according to the personality of the creator. It is freed from interpretation, clear and visible, it is not treated like a model to be transformed but like speech that is equally referring to other performing elements. The performers do not tend to underlining emotion but to pointing out theatricality by intensifying the detachment from everyday motion and speech. Emotion is not condensed within the character, it is neither realistically decent nor secretly lived in the actor's eyes. It is vulgar, manipulated by skilful play strategies, it is calculated even when it explodes into the pathetic, cold but accurate - wrapped in the mask of a deadly tune. The text and the character shown on stage need not be part of the same entity. The character is a design, an imagining of someone imaginary to whose credit a certain speech might be put, in accordance with some psychological constellation. The character answers an unsafe question about the beginning, about *why* that speech has happened, while the text seeks the answer on *how* - how the speech happens. Here (on the scene of concrete) nobody invents the psychology of his role because the figure is inconceivable; his identity is in the action and not in the spirit, it is not individual but composed of a lot and addressed to many. After all, the mythic area where he moves would lose its essence if it should try and become stereotyped in our everyday tragedies, therefore it does not intend to compare with our lives, but with our fear. Oedipus, Jocasta, the prosecutors, witnesses and prophets of the body are what they say (not about themselves, but about the others). There is nothing "private" in them that would not be subordinated to a strict system of signs by which the performance is constructed. The virtuosity of their interpretation is in doing away with everything superficial.

I am taking with me all the shameful evils of this earth of ours. Terrifying Destiny, horrible shiver of Disease, Consumption, black Plague and raging Pain, go away, come with me! Because you are the guides that give me pleasure...

intervju; Urbani festival, Zagreb, 21. - 27. 7. 2001.
interview; The First Urban Festival; Zagreb; 21. - 27. 7. 2001

Emina Višnić, Vesna Vuković, Dea Vidović:

Poljuljati ustaljena značenja grada

razgovarala:
Agata Juniku

Emina Višnić, Vesna Vuković, Dea Vidović:

To *shake* the accepted meaning of town structures

interwieved by
Agata Juniku

Translated by
Marijana Javornik - Čubrić

page
138

Agata: Tijekom 2000. godine, grupa mladih teatrologa, formalno okupljena oko Hrvatske esperantske mladeži, pokrenula je "Urbani festival", interdisciplinarni kulturni projekt koji se održao u Zagrebu u posljednjem tjednu srpnja 2001. S obzirom na to da se doslovce nametnuo, tj. impregnirao arhitektonski i semantički definiranu urbanu jezgru kojom građani - uglavnom ravnodušni i neometani - svakodnevno prolaze, festival je izmaknuo klasičnom problemu dovlačenja publike, ali ne i problemu recepcije, gotovo imanentnom svakom novom projektu. Bilo kako bilo, prva traumatična iskustva su promišljena i uspješno preboljena, ona ljepša već razrađena i redefinirana, što sve skupa čini jednu solidnu bazu za nastavak "priče". Emina Okupilo se nas par, željnih da napravimo nešto novo i drugačije, kako to obično biva kad se stvari pokreću. Inzistirali smo na konceptu otvorenosti, na nekoliko razina. Na razini samog festivalskog programa nismo se htjeli ograničiti kategorijom "kazališnog", "glazbenog", "likovnog" i slično pa se zato i nazivamo, pomalo nespretno, "multimedijalnim događajem", prepunim različitih izvedbenih ili neizvedbenih žanrova. Odnos prema publici također nije htio biti tipično festivalski, u smislu neke stalne publike, već je htio biti otvoren onima koji dolaze namjerno i onima koji dolaze slučajno, svima koje izvedba zadrži. U tome smo doista uspjeli. Primjerice, Indošev performans "Žestoka vožnja" su od početka do kraja, s vrlim zanimanjem, odgledala i tri starija zagrebačka gospodina, na svojoj klupici na Britanskom trgu, što sigurno ne bi napravili samoinicijativno. Koncept je bio sukladan ideji da se grad prodrma, da se reinterpretiraju neke točke grada, sa svim značenjima koja ona nose po sebi, da se da neki lagani šamar gradu, da ga se malo poljulja, da se energije ovog ili onog tipa aktualiziraju i artikuliraju u nekom obliku. Svaki performas, svaka izvedba, u kojem god ona obliku bila, direktno je komunicirala s mjestom izvedbe i svim ljudima se, bili oni namjerno prisutni ili zatečeni, pritom "nešto dogodilo". Dea Takav koncept je bitan i sa sociološkog gledišta. Bilo je vrlo zanimljivo promatrati ljude od sedam do sedamdeset sedam godina koji su se slučajno zatekli na nekoj izvedbi i njihove ponekad briljantne izjave. Jedna od tendencija festivala je da se ubuduće paralelno organiziraju diskusije koje bi teorijski poduprle ovakav koncept. Emina Mi umjetnost ne shvaćamo larpurlartistički, kao zatvoren koncept koji nema veze s kontekstom u kojem nastaje. To pogotovo nije slučaj s umjetnošću našega vremena. Ona, bez obzira koliko bila - kako se tvrdi - marginalizirana od strane medija, još uvijek u sebi čuva izrazito jaku sociološku stranu koja joj je uvijek bila imanentna. Dakle, ne samo što je umjetnost odraz društva, ona je u njemu i djelatna. Osim toga, ponavljam, mi smo protiv isključivosti definicije umjetnosti kao "scenske", "glazbene" ili "likovne". Danas je došlo do takvih prožimanja medija da je teško naći, primjerice, likovnjaka koji se ne bavi izvedbenom umjetnošću i obrnuto.

Agata: Jeste li prilikom smišljanja koncepcije imali na umu neke "uzore"? Emina Urbani festival svakako se može usporediti s nekim evropskim festivalima. Kao festivale slične koncepcije spomenula bih, na primjer, danski Aarchus ili švicarski BBI festival. Međutim, UF nije nastao iz težnje da se kopiraju zapadni uzori, da se neka "zapadnjačka" shvaćanja unesu i u naš kulturni prostor. Naprotiv, Festival je nastao kao reakcija na datu društveno-umjetničku, prostorno-vremensku situaciju određene urbane sredine, odnosno grada Zagreba. Tijekom rada smo, naravno, nailazili na projekte sličnoga koncepta s kojima ćemo uspostaviti suradnju.

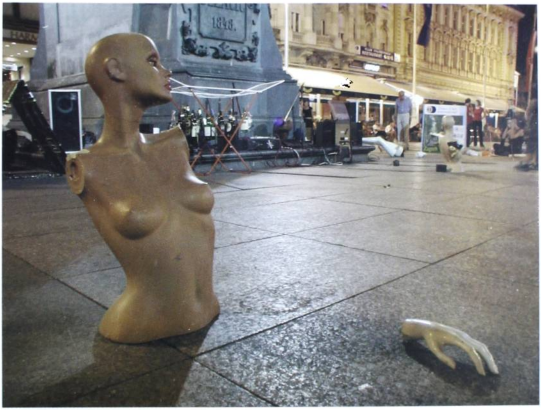
Agata: Na koji ste način selektirali projekte? **Emina** Sam proces istraživanja scene trajao je dugo i zapravo je bio dosta kompliciran. Naime, zapadna Evropa prepuna je različitih umjetnika koji se bave tzv. site-specific performansom/instalacijom. Međutim, pod tim se terminom skriva sve i svašta. Još je teže s odrednicom "ulični festival", zato što se pod tim najčešće prepoznaju umjetnici koji se bave nečim što bismo mogli nazvati zabavljački teatar. Uostalom, mi nismo ulični festival u smislu da se određujemo time što se isključivo događamo na ulici, neki projekti su se događali i u zatvorenim prostorima, ali su bili vezani uz način života grada. Tako je naš koncept prvenstveno bio određen oznakom "urbano", u smislu da smo tražili projekte koji funkcioniraju kao dio urbane strukture ili koji u vlastitim strukturama nose slična obilježja. Također, teško je izreći glavne kriterije festivalske selekcije. Naime, UF nije stvoren na nekim "estetsko-poetološkim" zasadama, a nije ni žanrovski ni tematski određen u klasičnom smislu. Osnovna nam je intencija pri odabiru ponuđenih projekata bila njihova konceptualna uklopljenost u koncept festivala. Ili, jednostavnije rečeno, tražili smo, i našli, one projekte koji svojim djelovanjem mogu funkcionirati tako da uspostavljaju interaktivni odnos s danom urbanom strukturom, koji svojim djelovanjem mogu "poljuljati" ustaljena značenja grada, koji mogu izvršiti djelatnu reinterpretaciju, tj. resemantizaciju prostora-vremena u/na kojem djeluju. Najbolji primjer za to je projekt Gregora Kamnikara koji je na Jelačićevom trgu, pored Manduševca, na 24 sata postavio - stan. On je jedan politički, socijalno i tradicionalno izuzetno obilježeni prostor oživio intimnom situacijom iz svakodnevnog života. Tom prilikom čulo se, naravno, zanimljivih reakcija građana. Poneki su nas zgroženo pitali "zašto su Slovenci okupirali naš hrvatski trg?".

Agata: Osim što se referirao i na dnevno-političku zbilju, "Stan" mi se činio najpolitičnijim projektom festivala upravo u izvornom smislu te riječi, dakle u smislu nečega što se bavi poslovima, tj. pitanjima grada kao polisa. **Emina** Da, ta je predstava svakako bila dobar udarac standardnom poimanju grada. Dovela je intimu u javni prostor. **Dea** Ne u bilo koji javni prostor, već prostor Trga Bana Jelačića koji nosi toliko značenja. U tom prostoru mi smo glumcima postavili kupaonicu, kuhinju i krevete, i oni su prikazivali svoju svakodnevnicu. To izlaganje intimnosti djelovalo je na ljude vrlo različito. Mlađi su uglavnom imali pozitivne reakcije tipa "Genijalno, oduvijek sam sanjao da sam na Trgu Bana Jelačića i da spavam na kauču". **Emina** Bilo je izuzetno zanimljivih reakcija, o čemu se puno pisalo po novinama, prije svega zbog hapšenja izvođača. Mislim da je ova predstava važna i indikativna za društvo u kojem živimo bar s dva aspekta. Prvo, iako nam nije bila intencija brisati granice između umjetnosti i realnosti, cijela stvar je bila toliko uvučena u realnost da su se, primjerice, trake kojima smo mi ogradili prostor - jer smo mi svi na tome jako inzistirali - počele doživljavati doista kao zidovi. Naime, zgodna je priča s policijom koja je došla prekinuti predstavu (iako je prethodno za nju izdala dozvolu), tj. s policajcima koji su pasoše od umjetnika zatražili "preko zida". Gregor Kamnikar im je vrlo pristojno rekao da ne može davati papire preko zida, da ih uostalom ne čuje preko zida, i da nek izvole pozvoniti na vrata. Onda sam ja, kao koordinatorica festivala, pozvonila, ušla na vrata, sjela na terasu, razgovarala s izvođačima, uzela im pasoše, a gospodin policajac

nije banuo na vrata, već je došao ispod balkona (koji je zapravo bio u Mandruševcu) i zamolio nas da požurimo. Ja sam mu rekla da je eto došao po nas poput Romea. Ne znam koliko mu je bilo drago, ali na neki način je i on poštivao privatnost toga stana. Drugo što mi se činilo indikativnim u vezi s ovim projektom, kao i s performansom Vlaste Delimar dan ranije, jest to da je na svjetlo dana izvukao jedan vrlo licemjeran i zaostao princip zakona: mislim da je to članak 14 Zakona o javnom redu i miru koji kaže da će biti - ja sad parafraziram - "kažnjeni svi koji će javno izvoditi nemoralne akcije". Nije navedeno specifično što bi to bilo, već se valjda pretpostavlja neki općeprihvaćeni društveni moral, a zatim se u sljedećem članku kaže: "Ako je onaj tko je reagirao malo strožih moralnih nazora, onda prijava neće biti uvažena". Dodano je još da pod te "nemoralne akcije" obično spadaju "bludne radnje i razodijevanje na javnome mjestu". **Dea** Inače, naglasila bih da, iako se ovo dvoje ljudi u stanu presvlačilo i tuširalo, oni su to činili u kabini i nisu imali namjeru u tom smislu nikoga provocirati. Nije bilo apsolutno nikakve pornografije ili nečeg što bi ukazivalo na to. **Emina** Smisao performansa je bio upravo suprotan, naime uvući intimno u javno. Ali naravno da se intimnošću provocira javno jer intimnost je jako, jako skrivena. A naročito je provokativna kad se iznosi na središnji trg grada u društvu koje funkcionira doista konzervativno.

Agata: Drugi tip pokušaja radikalne resemantizacije bio je happening Marija Kovača "Zagreb vs. Rio" na Trgu žrtava fašizma. Emina Mario Kovač i njegova "Nova grupa" izveli su happening bez obzira na nemogućnost dobivanja dozvole od nadležnih struktura, iako u možda nešto minimiziranoj verziji. Oni su od jednog mjesta kao što je fontana kod Džamije, na Trgu žrtava, stvorili privremenu plažu s ligeštulima, kupali se, sunčali, zezali... Osim što su preokrenuli značenje prostora, što je i bila prvotna namjera, tu se zapravo dogodio i protest protiv odluke da im se ne izda dozvola za happening. A odluka je bila opravdana time da fontana nije sigurna, jer da su u njoj spojene neke električne instalacije. Mi se onda pitamo kako ta fontana može funkcionirati svakodnevno, što ako nekog od građana koji tamo svakodnevno prolaze strese struja? Besmislenost odluke shvatili su i sami policajci. Naime, pustili su ljude da rade bez obzira na dozvolu.

Agata: Još jedan test zagrebačkoj javnosti bio je nastup grupe "Škart". Kakvi su tu bili razultati? Emina Doveli smo pedeset mladih Beograđana da pjevaju jedne subote na Dolcu, u 11 ujutro. Pjevali su pjesme, kako ih oni zovu, "iz naše zajedničke memorije", uglavnom je tu riječ o pjesmama Arsena Dedića i Duška Radovića. Bilo je to doslovce zborsko pjevanje s plastičnim instrumentima, pjevalo se od "Plavog zeca" do "Nabrusimo kose" koje su pozivale na obnovu zemlje. Bili smo stvarno izuzetno ugodno iznenađeni pozitivnom reakcijom. Imali smo samo jedno provokativnije pitanje. Mi pak nismo htjeli provocirati u smislu da prizivamo neku jugonostalgičarsku priču, već vidjeti koliko se naše društvo uspjelo otvoriti nečemu što je drugačije i drugo, što se često smatra crnom stranom naše prošlosti i što je zapravo mnogo godina zadano politički kao objekt mržnje. **Dea** Ljudi su to masovno prihvatili bez obzira na svoja uvjerenja i deklarativne političke stavove. Oni su zapravo reagirali na formu. Reagirali su na sam zvuk. Nije ih zanimalo tko stoji iza toga. Kad su pjevali u Draškovićevoj, u



Yaniv Shentser / Mia Janković: In Bull's Eye

prolazu kod doma umirovljenika, jedan stariji čovjek je sišao jer je "čuo nešto jako lijepo, a takvog nečeg nema na televiziji". Ispitivao me tko su oni, otkud dolaze. Kad sam mu iznijela osnovne informacije, rekao je da to uopće nije bitno, već da je bitno da je to lijepo. Ljudi su bili ganuti jer su pjesme Škartovaca bile nježne, imale su neku ili optimističnu ili toplu crtu u sebi.

Agata: U ovom "post-WTC-ovskom kontekstu", rekla bih da se vrlo važnom, u svakom slučaju najaktualnijom, pokazuje predstava "Showcase super-aspirin" njemačke skupine Showcase Beat Le Mot, u kojoj se analizira fascinacija rock'n'rolla i uopće pop-kulture terorizmom, konkretno poviješću i djelovanjem skupine Baader-Meinhoff. Ova predstava je, i sadržajno i načinom izvedbe ("otmicom" na koju gledatelj stječe pravo), gotovo profetski, na tragu Žižekove nedavne teze o njujorškoj katastrofi kao ispunjenju ultimativne američke paranoidne fantazije. Hamburška skupina (!) tu fantaziju očito ne smatra specifično američkom. Naslov performansa pri tom čak sugerira njeno terapeutsko djelovanje . **Emina** Taj projekt je nastao kao politička reakcija na konkretne povijesne događaje i prvi puta je izveden prije nekoliko godina u Berlinu. Njegov osnovni koncept je da iz igre prelazi u performans. On naime preokreće situaciju otmice u smislu da na otmicu ima pravo onaj koji pobijedi u igri. Prije nego što uđe u proces otmice dobiva i svoju fotografiju. "Pobjednika" otimaju pijani vozači i voze ga u finome autu po gradu, na neko nepoznato mjesto. Zanimljivo je da je od desetak ljudi koji su sudjelovali u performansu samo dvoje bilo iz Zagreba. Na igru su pristajali uglavnom stranci kojima je očito taj koncept bio bliskiji, bar u smislu da su imali više hrabrosti ući u igru. Iako su svi znali da je to igra, dakle da nije realnost, mnogi nisu bili spremni na tu vrstu rizika, ta im ideja nije bila prihvatljiva. To dosta govori i o zatvorenosti naših ljudi, tj. nespremnosti da se izlože nečemu čime bi njihov svakodnevni način življenja ili mišljenja mogao iole izmaknuti kontroli. **Dea** To je isto tako pokazatelj koliko su ljudi spremni ili ne odložiti neko svoje djelovanje usred kojeg su se našli u trenutku kad su zatečeni pefromansom. Jer pristati na igru značilo je doslovce otići na pola sata iz svog stvarnog života. Kod nas baš i nisu spremni na to da prihvate nešto nepoznato i da ne znaju što ih čeka. **Emina** Nije čak ni toliko stvar vremena. Naši ljudi su došli, odigrali su igru, ali kad su shvatili da moraju doista postati djelatni članovi događanja odustajali su, pod raznoraznim izlikama. Bili su spremni ići samo do neke granice, ali ne i preko nje. I ne samo u ovom slučaju. I druge su predstave gledali uglavnom sa zanimanjem do one granice dok nisu i sami postali objekti.

Agata: Ima li još nešto što bismo trebali izdvojiti iz ovogodišnjeg programa? **Emina** Izuzetno zanimljiv projekt, koji ćemo nastaviti i sljedeće godine, bio je "Orchestra Stolpnik: Shadow Casters" autorskog tima Boris Bakal, Katarina Pejović, Pina Scotto i Cym. Na Urbanom festivalu 2001. održan je prvi dio ovoga projekta u obliku dvotjedne radionice. U radionici je sudjelovalo sedam umjetnika iz nekoliko zemalja koji su, koristeći različite medije i kroz vlastitu, osobno-umjetničku perspektivu "proučavali" grad Zagreb. Međusobno surađujući 24 sata dnevno (živjeli su zajedno u za tu priliku iznajmljenim stanovima) stvorili su scenarij projekta koji se sastojao od sedam različitih priča ukljopljenih u cjelinu koju je davao sam projekt i koja se očitovala u konačnoj realizaciji.

Stvorena je i interaktivna web-staranica kao osnovni i polazišni dio prezentacijskog dijela projekta. Naime, zadnja tri dana Festivala u Internet centru Ergonet održana je multimedijalna prezentacija-performans. Svakodnevno je nekoliko gledatelja izravno sudjelovalo u "izvršenju" projekta individualnim pilot-putovanjima, najprije u svijetu virtualnog (Internet), a zatim i realnog prostora (Zagreb). Ostali su gledatelji dotle pratili njihova putovanja na video-ekranu. Sva su putovanja bila različito strukturirana, a za svako pojedino postojao je vodič - autor priče. Web-stranica, koja je jedan od produkata ovog projekta, može se pogledati na adresi: www.cym.net/shadowcasters/ Sljedeća, razvijenija faza projekta, bit će ostvarena na sljedećem Urbanom festivalu, ali i u sklopu nekih manifestacija u drugim gradovima (Bologna, Graz, Ljubljana).

Agata: Festival je dobio neuobičajeno mnogo medijskog prostora, čemu je povod, na žalost, rijetko bio vezan uz umjetnički kontekst.... Vesna Odjek u medijima nije bio zadovoljavajući, i to ne po zastupljenosti i učestalosti, nego prije svega po estetskoj razini. Novinare je privukao performans Vlaste Delimar ("Lady Godiva") koji inače nije ni bio u festivalskom programu - vijest je dospjela na naslovnicu "Jutarnjeg lista" - ali ne kao kulturni događaj, već kao javni skandal. Slično je prošao i slovenski performans "Stan", a intervencija policije namamila je velik broj novinara željnih senzacija. U medijima se najviše govorilo o ove dvije izvedbe, kao i o nastupu beogradskog zbora (što je opet bilo poprilično ekskluzivno), dok su ostale izvedbe naišle na slab odjek. Sve nam je to donijelo negativan publicitet, festival je u medijima prepoznat kao provokativan i skandalozan, a ne kao kulturni događaj. **Emina** Sve u svemu, na ovogodišnjem, prvom festivalu bilo je dosta "događaja" koji su se politički i društveno odnosili kao reakcije na stanje stvari "ovdje i sada". Bila je to jedna jaka doza "drugačijeg događanja" u Zagrebu. Međutim, sljedeću smo godinu planirali raditi drukčije utoliko što bismo cijeli festival zapravo izvukli iz koncepta festivala, za koji smatramo da je - kao višednevna prezentacija određenih produkata koji su se nekako desili vani ili kod nas - zastario. Naš krajnji cilj je, jednog dana kad ćemo imati puno novaca, raditi vlastite produkcije. Sljedeće godine namjeravamao festival rascijepiti u tri faze (prva u srpnju, druga krajem kolovoza i treća u rujnu), tako da ćemo "injekcije" gradu davati možda u manjim dozama ali u dužem razdoblju. Planiramo prezentacije raznih projekata u suradnji s gradom i njegovom strukturom i infrastrukturom, okrugle stolove na kojima bi teorijski sagledavali aspekte takvog događanja i, nadamo se, bar jednu produkciju s uglavnom domaćim umjetnicima, tj. mrežu izvedbi koja bi bila nešto poput turističke ture. U tom smislu koristimo strukturu turizma, kao nečeg što u našem vremenu postaje dostupno svima, da bismo prezentirali umjetnost. Riječ je o mreži koja bi bila semantički i formalno povezana, ali o tome ćemo više moći pričati kad budemo znali konkretno tko će, što i gdje raditi. Ta će mreža funkcionirati tako da građani jednostavno prate različite točke u gradu, od tramvaja do glavnih ulica i trgova do periferije, i istovremeno uče o gradu misliti drugačije. Ja danas Trg više ne gledam kao što sam ga gledala prije festivala.

Agata: In 2000, a group of young people interested in theatre studies, formally gathered in the Croatian Esperanto Youth, initiated The Urban Festival, an interdisciplinary cultural project which took place in Zagreb in the last week of July 2001. Considering the fact that it simply imposed itself, i.e. occupied the urban centre, architecturally and semantically defined, which its inhabitants - mainly disinterested and undisturbed - pass every day, the festival escaped the classic problem of attracting the audience, but not the problem of reception, which is imminent to every new project. However, the first traumatic experience is now successfully passed through, and the more pleasant experience is being elaborated and redefined, which provides a solid basis for the continuation of 'the story.' **Emina** A few of us got together with the desire to create something new and different, as it usually happens when things get started. We insisted on the openness of the concept on several levels. We did not want to be limited on the level of the festival programme by the categories of 'theatrical,' 'musical' or 'visual arts' and so on, so therefore we called it, somewhat awkwardly, 'a multimedia event' consisting of different performing or non-performing genres. The attitude towards the audience was also not the one typical of festivals, in the sense of regular audience, but rather the one of openness to both those who come on purpose and those come by accident but stay to see the performance. We truly succeeded in that. For example, Indoš's performance Fierce Ride was observed, from the beginning until the end, by three elderly gentlemen from their park bench, something they certainly would not do on their own initiative. The concept was consistent with the idea to shake the town, to reinterpret some places in town with all the meaning they carry with them, to give a slight push to the town, to stir it a bit, so that energies of one kind or another could actualise and articulate in a new form. Every performance, no matter in what form, directly communicated with the venue and something happened to all the people there, whether they came intentionally or simply happened to be there. **Dea** Such a concept is important from the sociological point of view. It was very interesting to observe people aged from 7 to 77 who happened to come to a performance, and to hear their comments, which were sometimes brilliant. On of the tendencies of the festival is to organise parallel discussions which would theoretically back up such a concept. **Emina** We do not understand art in the l'art pour l'art sense, as a closed concept which has nothing to do with the context in which it originates. That is especially not the case with the art of our times. It, regardless its relegation to a marginal status by the media, as it is claimed, still maintains in itself an exceptionally strong sociological side, which was always there. So, art is not only the reflection of society, it is also an active agent in it. Besides, I repeat, we are against the exclusivity of the definition of art as 'stage,' 'music' or 'visual'. Today, the media are so interwoven that it is difficult to find a visual artist who is not involved in, for example, performing art an vice versa.

Agata: While devising the conception, did you have some 'role-models' in mind? **Emina** Urban Festival could certainly be compared to some European festivals. I would mention, for example, the Danish Aarchus or the Swiss BBI Festival as festivals with similar concept. However, UF did not stem from the desire to copy Western models, to implement some 'Western' ideas into our cultural space. Quite the contrary, the Festival was a reaction to the given socio-artistic, spatio-temporal situation of a certain urban area, i.e. the town of Zagreb. While working on it, we have, naturally, encountered projects with similar concepts, and we tried to establish co-operation with them.



Urbani festival: Vlasta Delimar

Agata: In which manner did you select projects? Emina The stage research process itself lasted a long time and was actually rather complicated. Western Europe is full of different artists who deal in so-called site-specific performance/ installation. Still, many things are blanketed under that term. The designation 'street festival' is even more difficult, because that title most frequently implies artists who deal with something that could be called entertainment theatre. At any rate, ours is not a street festival in the sense of being exclusively connected with street events, for some events took place in closed venues, but all of them were connected to urban lifestyle. Therefore, our concept was primarily determined as 'urban,' meaning that we sought projects which function as a part of urban structure, or which have similar features in their own structures. Also, it is difficult to formulate the main criteria of selection. UF was not created on some on the tenets of some 'aesthetics' or 'poetics', neither is it determined by genre or theme in the classic sense. Our basic intention in the selection of the projects we had been offered was to choose those that conceptually fit the festival concept. Or, to put it more simply, we looked for, and found, those projects which can function by establishing an interactive relation with the given urban structure, those that function in such a way so that they 'shake' the accepted meaning of town structures, which can partially reinterpret, i.e. make a new semantic meaning of, the space and time in which they function. The best example is Gregor Kamnikar's project of setting an apartment for 24 hours on the Ban Jelačić square, by the Manduševac fountain. He livened up an area which is politically, socially and traditionally marked by an intimate situation from everyday life. Naturally, some interesting reactions of the town inhabitants could be heard on that occasion. Some of them, who were horrified, asked us 'why have the Slovenians occupied our Croatian square?'

Agata: Apart from the fact that it referred to daily-political reality, to me 'The Apartment' seemed the most political festival project in the original sense of that word, in the sense of something that deals with the affairs or issues of the town as a polis. Emina Yes, that performance was certainly a good shake up of the standard understanding of the town. It brought intimacy to a public area. Dea Not just any public area, but to the area of the Ban Jelačić Square, which carries so much meaning. In that area, we have set a bathroom, kitchen and beds for the actors, and they portrayed their everyday life. That display of intimacy affected people in very different ways. Younger people mainly had positive reactions along the lines of 'Brilliant, I have always dreamed I was on the Ban Jelačić square, sleeping on a couch." Emina There were some exceptionally interesting reactions, which were covered in the newspapers a lot, primarily because of the arrest of the performers. I think that performance is, at least in two aspects, important and indicative for the society we live in. First, although it was not out intention to erase the limits between art and reality, the whole thing was so involved with reality that, for example, the bands which we fenced the area with - for we had all insisted on that - started to be regarded as walls. There is a funny story with the police who came to stop the performance, although they have previously authorised it), the police officers asked the performers for their passports 'through the wall.' Gregor Kamnikar politely told them that he could not give papers through the wall, that he could not, in fact, hear them through the wall, and that they should ring the door bell. Then I, as the festival co-ordinator,

rang the door bell, entered, sat on the terrace, talked to the performers, took their passports, and the gentleman officer did not burst on the door, but came under the balcony (which was actually in the Manduševac fountain) and asked us to hurry up. I told him that he came across like a Romeo. I don't know whether he liked that, but in some way, he respected the privacy of that apartment. The second thing which seemed to me indicative with regards to this project, as well as with Vlasta Delimar's performance on the previous day, was that it brought to light a very hypocritical and outdated legal principle: I believe that it is Article 14 of the Public Peace and Order Law which states - now I will paraphrase a bit - that 'all those who perform immoral acts in public shall be punished.' It is not specified what that amounts to, but probably some general notion of public morality is assumed, and then the next Article states: "If the person who has filed the complaint is a person of somewhat stricter moral principles, then the complaint shall not be accepted." It is also added that those 'immoral acts' usually include 'acts of indecency and public exposure.' **Dea** Otherwise, I would point out that, although two people changed their clothes and took showers, they did it in the stall and had no intention whatsoever of provoking anybody in that sense. There was absolutely no pornography or anything that would point to it. **Emina** The meaning of that performance was quite the opposite of that, to draw the intimate into the public. But naturally, the intimate provokes the public, because intimacy is hidden very, very well. It is especially provocative when it is taken to the central square of the town in the society which functions in a truly conservative way.

Agata: The second kind of attempt to radically re-semanticise a site was Mario Kovač's happening Zagreb vs. Rio on the Victims of Fascism Square. **Emina** Mario Kovač and his New Group made a happening in spite of the inability to obtain approval of the authorities, although perhaps in a somewhat reduced version. They created a temporary beach with deck chairs from a place such as the fountain by the "Mosque" (an art gallery) and there they bathed, sunbathed, had fun... Apart from changing the meaning of the site, which was the original intention, it was also a protest against the decision to deny them the permission for the happening. That decision was justified by the fact that the fountain is not safe, because of some electric installations in it. In that case, we wonder how can that fountain function on a daily basis, what if one of the people who pass by it every day gets electrocuted? The senselessness of that decision was realised by the policemen, who let those people work regardless of the permission.

Agata: Another test to the Zagreb audience was the performance of the group Škart. What were the results? **Emina** We brought fifty young people from Belgrade and let them sing one Saturday on the Dolac market, at 11 a.m. They sang the songs from, as they call it, 'our collective memory,' mainly songs by Arsen Dedić and Duško Radović. It was literally choir singing with plastic instruments, of songs with titles such as 'Blue Rabbit' or 'Let's Sharpen Our Hay-forks' which used to call for rebuilding of the country. We were truly pleasantly surprised by positive reactions. We received only one provocative question. We did not want to provoke by indulging in some Yugo-nostalgia, but we wanted to see to what extent has our society managed to open itself towards something that is different and other, and which is frequently considered to be a darker side of our past and which was been politically imposed as an object of

hatred. **Dea** People accepted it regardless of their belief and declared political viewpoints. In fact, they reacted to form. They reacted to the sound itself. They were not interested who was behind it. When they sang in the Drašković street, near an old people's home, an elderly gentleman came down because he had heard something beautiful, something that cannot be found on TV. He asked who they were, where did they come from. When I gave him the basic information, he said that was not important at all, because the only thing that was important was that it was beautiful. People were moved because their songs were gentle, they had either optimistic or gentle touch.

Agata: In this 'post WTC' context I would say that the performance Showcase Super-Aspirin by the German group Showcase Beat Le Mot proved to be very important, at any rate most current. It analysed the fact that rock'n'roll and pop culture in general are fascinated by terrorism, the history and actions of the group Baader-Meinhoff. This performance, both in the terms of contents and the manner of performance ('abduction' which the spectator earns the right for) is almost prophetically near Žižek's recent thesis about the New York catastrophe as the fulfilment of the ultimate American paranoid fantasy. The group from Hamburg obviously does not consider this fantasy to be specifically American. The title of the performance suggests its therapeutic action. **Emina** That project came into being as a political reaction to particular historical events and was performed for the first time several years ago in Berlin. Its basic concept is the transfer from a game to a performance. It twists the abduction situation in the sense that whoever wins the game has the right to be abducted. Before entering the abduction process, he/she gets his/her photograph. 'The winner' is abducted by drunk drivers, who drive him/her around the town in a fancy car and eventually take him/her to an unknown place. It is interesting that out of a dozen people who took part in the performance, only two were inhabitants of Zagreb. Foreigners agreed to the game in most cases, as such a concept was obviously closer to them, at least as regards the courage to enter the game. Although everybody knew this was a game, and therefore not reality, many people were unwilling to take that kind of risk, they could not accept such an idea. That tells you a lot about the self-containment of our people, their unwillingness to expose themselves to something which would reduce their control over their life or thinking, even in the slightest way. **Dea** That is also an indicator of the willingness or the lack of willingness of people to postpone some action they were doing at the moment when they stumbled upon a happening. To accept the game meant to leave your real life for half an hour. Here people are not very willing to accept something unknown, without knowing what to expect. **Emina** That is not a matter of time altogether. Our people came, played a game, but when they realised that they really have to become active participants they gave up, with various excuses. They were willing to go to some limit, but not to cross it. That is true, not only in this case. They also watched other performances with interest until the point in which they became the objects.

Agata: Was there anything else that should be singled out in this year's programme? **Emina** An exceptionally interesting project, which we plan to continue next year, was Orchestra Stolpnik: Shadow Casters by the team of authors Boris Bakal, Katarina Pejović, Pina Scotto and Cym. At the Urban Festival 2001, the first part of this project was presented in the form of a two-week workshop. Seven artists from several countries took part in the workshop. They 'studied' the town of Zagreb using different media and from their own, personal-artistic perspective. Mutually co-



Urbani festival: Vlasta Delimar

operating 24 hours a day (they lived in apartments rented for that purpose), they created a project script which consisted of seven different stories fitted into a whole determined by the project itself, which was declared in the final version. Namely, during the last three days of the Festival, a multimedia presentation-performance was held in the Internet Centre Ergonet. Every day several spectators directly participated in the 'execution' of the project through their individual pilot-trips, at first in the world of the virtual (the Internet), and that in the real space (Zagreb). At the same time, other spectators monitored their trips on the video screen. All the trips were structured differently, and there was the author of the story for each of them. The web site, which is one of the products of this project, can be seen at the address www.cym.net/shadowcasters/. The next, more developed project phase will be realised at the next Urban Festival, but also within several manifestations in other towns (Bologna, Graz, Ljubljana).

Agata: The Festival got exceptional media coverage, but unfortunately, rarely for artistic concerns. **Vesna** The media response was not satisfactory, not according to the coverage and frequency, but according to the aesthetic level. The journalists were attracted to Vlasta Delimar's performance (Lady Godiva) which was not included in the festival programme - the news ended up on the cover page of the *Jutarnji list* daily - but not as a cultural event, but as a public scandal. The Slovenian performance Apartment received similar media attention, and the police intervention brought a large number of journalists hungry for sensations. Those two performances were most frequently mentioned in the media, as well as the appearance of the choir from Belgrade (which was also treated as sensationalist news), while other events got only a mild response. All that resulted in negative publicity for us, and the festival was recognised by the media as a provocative and scandalous, rather than a cultural event. **Emina** All in all, there was a lot of 'events' in this year's Festival which were treated, politically and socially, as reactions to the situation 'here and now'. It was a strong dose of 'different events' in Zagreb. However, we plan to work differently next year inasmuch as we plan to drag the entire festival out of the festival concept, which we consider to be - as a days-long presentation of certain products which have somehow happened abroad or here - outdated. Our ultimate goal is to make our own productions one day, when we will have a lot of money. For next year, we plan to split the festival into three phases (the first one in July, the second at the end of August and the third one in September), so that we will give 'injections' to the town, perhaps in smaller doses, but during a longer period. We plan presentations of various projects in co-operation with the town and its structure and infrastructure, round tables during which aspects of such events would be viewed theoretically, and, we hope, at least one production with local artists predominantly i.e. a network of performances which would resemble a tourist route. In that sense, we are using the tourist structure as something that is becoming available to everybody today, in order to present art. The network in question would be linked semantically and formally, but we could talk more about it once we know who will be doing what and where. That network will function in such a manner that the town inhabitants will simply follow various town points, from the tramlines to main streets and the suburbia, at the same time learning to think differently about their town. Today I no longer regard the Ban Jelačić Square in the same way I used to before the Festival.

Slike od po stotinu pinela

piše:
Zlatan Dumanić

The Hundred Paintbrushes Images

by:
Zlatan Dumanić

Translated by
Tomislav Brlek

page
148

Na izložbi *Slike od po stotinu pinela* izlažem dvije slike na papiru, dimenzija 10x1,5 metara. Radio sam ih dok sam bio u parasimpatetičkom stanju, u stanju sanjarenja, idealizacija i u stanju oštroga prolaženja kroz život. Obično zaljubljenost traje devet mjeseci, a ljubav-strast tri godine. Ima u njima i celibata i neovisne volje. Sa sobom sam ponio i rolu, dimenzija 20x0,15 metara, traku dubinomjera, doppler Marijanske brazde. Taj rad o pravoj, vječnoj ljubavi, ili kako ja to nazivam Ne-otežavaj-mi-život, spada u privatnost (program, postavljanje cilja), to je horizont na izložbi. Tu vrpcu mogu i teleskopski u ruci produljiti kako bih pokazao da nije *babuška* ili splav za spašavanje. Kako misao stvara osjećaje, ta uska vrpca daje priliku onome transparentnom *duhu* koji ne reagira na temelju emocija i prilika. Bez iluzija ne može se živjeti, a one nam služe zato da bismo ih mogli gubiti.

Zato što znam da je sreća način na koji nam razum potvrđuje da postupamo pravilno, radim sa stotinjak svojih pronađenih, načinjenih pinela dvostruke namjene: na jednom su kraju pinela "četke" (mreže, udice, plugovi) za unošenje na slikarsku podlogu, a na drugom su kraju oruđa za iznošenje s podloge (palice za golf i hokej, opruge, žlice, usisivači, kosilice). Obnavljanje kroz unutarnju lovinu nema praktičnu valjanost, ali je respekta vrijedna intelektualna navika, a tek na izložbi mogu ispitati koje je rezultate polučilo.

Najprije radim s pinelima za *brumavanje* (zavođenje, samozavaravanje), a potom s pinelima-kočaricama i pinelima-plivaricama (za poboljšavanje vlastitih sposobnosti). Kist-prčičoke umačem u boju, brodski intonak, mali plavac, nerafinirano maslinovo ulje, narančasti šug barbuna, šalšu od pomi, kvasinu-tasinu. Najosjetljivije stvari radim sa ženskom dlačicom nakalamljenom na suhi prutić špageta ili s lutkinim trepavicama postavljenim na vršcima ručnih rotacijskih miksera za jaja. Tromost radim s rodul-balancama od osam kilograma, a oštrokondže s oštrim, spiralnim ručnim četkama sa skupljača krušnih mrvica. Prašinu (mrtvi epitel) pudram ili fiksiram tabletom šumećeg vitamina C. Za zvučno sivilo koristim dlake i njušku od prasca.

Jedan je pinel za kostur, drugi za kožu, treći za "mantel". Repicima od *bija* (dehidrirani bakalar i morske mačke) najbolji se znakovi povlače sokom od višnje maraske. Palme slikam pinelima iz roda trave (palminom granom). Povrh slikarske podloge događaju se svakodnevne, životne situacije: zajedničke vizije, šamaranja, škakljanja i lizanja, mačevanja. Ženska leđa poliram polpetama od samljevenog mesa hobotnice, u igri granfanja, a njezine krakove koristim u igri vezivanja i usisavanja. Malim topom iz prazne ispilane penkale ispaljujem zrna šipka za utvrđivanje referentnih točaka neadicijske kompozicije, a njegovu preciznost prikazujem fotografijom *Foto Ive*. Toj vještini programiranja naučili su me Branko Belan i Sergio Leone.

Za iznošenje obilja iz slikarske podloge koristim samohodne škovacere na laštik ili puhalicama iskotrljam dudove čahure u sipino crnilo. Srčiku debeloga crvenog flomastera mućkam u tegli s rižom, pa crvenu rižu brzo pospem na podlogu, odakle ih *zrnopozrno* elastičnim žiletom ubacujem u kosi ženski pupak. Od takvog saveza zapadne Europe i Kine zadršće Amerika. Akrilikom prikazujem samo mafijaštvo i klijentelizam. Spojeve dviju boja derem osušenom kožicom morskog pasa. Na podlogu volim iskrenuti sadržaj ženskog *boršina* (torbice), a onda

pujat po njemu i frizuri tantabelle, zbog dramaturške napetosti. Zbog pegule ne volim vidjeti ostavljeni češalj, ukosnicu i uholaž. Čistoću bijelog, gdje je bio *kušin* (jastuk) obično zalučidan starim šumprešom. Skrojim i maske, pa pozadinu ili marginu slike ostavim da izmari na suncu jer svjetlo Sredozemlja obasja svaki mutež i gadariju.

Kako je slikarska podloga mjesto mog boravka, s njom moram biti usklađen, pa ne trpim pećinske otiske potplata i dlanova, a gosti ne vole moje kvadrate za klizanje ili dvoprste čarape. Mogao bih takve tragove, ekscese, jednostavno prekriti bojom, ali kada bih se ponašao kao slikar, pobiglo bi mi slikarstvo, pa pećinsku podlogu radije drapam.

Kada sam na pučini, opseg mog prostora proteže se sve do horizonta, ali, obitavajući uvijek na drugoj slikarskoj podlozi, moram se organizirati i biti odgovoran eda bih mogao postavljati jedina prava pitanja, muška pitanja prostora, uz brižno njegovanje ženskastih kroničnih potreba, programiranja vremena, linearne interpolacije događanja. Moj unos i iznos iz slikarske podloge legitiman je kao na ljubavnom ili nekom drugom tržištu. U društvenom sustavu ljepota prednjači pred karakterom i djelovanjem, glas je važniji od dodira, a infra-verbalna (morse) komunikacija je zastarjela.

Galerija je za mene luka iz koje mogu određivati nove kurseve. Treba smjelosti za ostvarivanje promjena i novih mogućnosti, a da ne bih postao ogorčeni samac na pučini, usamljenik u luci, samac u braku. U galeriji/luci moći ću sagledati koliko sam bio u skladu sa zakonima pučine: odgovoran, organiziran, brižan, nježan energičan, hrabar. Ukoliko sam autentični kapetan ili umjetnik, samo onda imam pravo na pogrešku. Zbog te čarolije vjerovanja sa sobom nosim onu manju rolu koju u ruci mogu teleskopski produljiti i kroz nju gledati. (Galerija proširenih medija)

Zlatan Dumanić rođen je 26. siječnja 1951. u Splitu. Po zanimanju je pomorski kapetan, zapovjednik broda od 3000 bt pa i veceg. Dosad je samostalno izlagao dvadesetak puta. Sudjelovao je na velikom broju skupnih izložba, održao je niz multimedijalnih akcija, performancea i programa te izdao velik broj autorskih izdanja, zbirki poezije i libreta. Autor je jednog murala u Žrnovnici. Član je organizacijskog Odbora splitskoga Međunarodnoga filmskog festivala za film, video i nove medije. Kad nije na moru, živi i stvara u Splitu. Adresa: Rodrigina 2, Split
mob. tel. 098-582-060

My exhibition "The Hundred Paintbrushes Images" consists of two paintings on paper, their size is 10 x 1.5 m. I made them in a parasympathetic state, the dreamy state, the state of idealisation and of sharp going through life. Being in love usually lasts nine months, and love-passion three years. There is celibacy and independent will. I had with me a scroll, 20 x 0.15 m, the sounding line, the Doppler shift of the Mariana Trench. This work about true, eternal love, or as I call it don't-make-my-life-difficult, is private (a programme, the setting of a goal), this is the horizon at the exhibition. I can extend the line to show that it is not a "Babushka" or a life-belt. As thought creates feelings, this line gives a chance to the transparent "spirit" which does not react on the basis of emotions and chance. One cannot live without illusions, and their purpose is to be lost.

Because I know that happiness is a way in which reason confirms that we act rightly, I work on some hundred found, made paintbrushes of two-fold purpose: on the one end of the paintbrush are the "brushes" (fishnets, hooks, ploughs) for putting something on the painting surface, on the other, the tools for removing it from the surface (golf and hockey sticks, springs, spoons, vacuum-cleaners, lawnmowers). Regeneration through inner prey has no practical value, but it is a respectable intellectual habit, and the exhibition will show its results.

I first work with the paintbrushes for seduction and self-delusion, and then with the painbrushes-trawls (for the improvement of one's abilities). I dip the brush in paint, pumice-stone, unrefined olive oil, orange surmullet sauce, tomato sauce, vinegar. The most delicate things I do with the female hair on a dried spaghetti stick or with the doll's eyelashes attached to the egg-mixer. Sluggishness I do with eight kilo weights, and the shrews with sharp, spiral hand brushes. I powder the dust (the dead epithelium) or fix it with a vitamin C tablet. For the grey sound, I use pig hairs and muzzle.

One paintbrush is for the skeleton, another for the skin, the third for the mantle. Using dehydrated cod and catfish, the best signs are drawn with cherry juice. I paint the palms with grass paintbrushes (the palm branch). On the painting surface everyday life situations occur: common visions, smacks, tickling and licking, fencing. I polish the female back with minced octopus meat, and use the legs for tying and vacuuming. I fire dog-rose berries from a small cannon made of a pen to establish composition reference points, and show its precision by a photograph. I learned this skill from Branko Belan and Sergio Leone.

For removing plenty from the painting surface I use buckets. I shake the core of the thick red marker in the rice can, then spill the red rice over the surface, and then put them into a tilted female navel with an elastic gilette. This union of Western Europe and China makes America tremble. In acrylic I show Mafia and corruption. I scrap the mixture of two colours with dried shark skin. I like to throw the contents of a



Zlatan Dumanić

woman's handbag over the surface. I don't like to see the comb, the hair-pin and the earwig left for fear of jinx. I make masks, than leave the background or the margins of the painting to fade in the sun for the Mediterranean light illuminates all dirt and obscenity.

As the painting surface is where I am, I have to adapt to it, so I don't tolerate Neanderthal footprints and hand-prints, and the guests don't like my squares for sliding or socks. I could simply cover these traces by paint, but if I behaved like a painter, painting would run away, so I prefer to tear up the Neanderthal surface. When I'm at sea, the scope of my space stretches all the way to the horizon, but living always on a different painting surface, I have to get organised and be responsible in order to ask the true questions, the male questions of space, taking care of the girlish chronic needs, the programming of time, the linear interpolation of events. My input and output is legitimate in painting like in love or any other market. In the social system, beauty comes before character and action, voice before touch, and the infra-verbal (Morse) communication is obsolete.

A gallery is for me a port, from which I can set on new courses. It takes courage to bring changes and new possibilities about, without becoming a bitter loner at sea, a loner in the port, a loner in marriage. In the gallery/port I will be able to see to what extent have I been up to the laws of the sea: responsible, organised, caring, tender, energetic, bold. Only if I am an authentic captain or artist, can I make mistakes. Due to this magic of belief I carry that line I can extend telescopically. (Gallery PM)

Zlatan Dumanić was born January 26, 1951 in Split. He is a sea captain, a commander of a 3000 t ship. He has had some twenty exhibitions. His work has been included in a number of group exhibitions, he is the author of a number of multimedia events, performances and programmes, and has published a number of limited edition works, poetry collections and librettos. He is the author of a mural in Žrnovnica. He is a member of the Organisation Board of the Split International Film, Video and New Media Festival. When not at sea, he lives and creates in Split.

Jedno se dijeli na dvoje

piše

Alan Badiou

Translated by
Tomislav Medak

One divides itself into two

by

Alan Badiou

· page
161

Lenjinovo političko djelo danas se u cijelosti revidira u kanonskoj opreci demokracije i totalitarne diktature. No, ta se rasprava već zbila. Nisu li, isto tako, polazeći od kategorije demokracije "zapadni" socijal-demokrati, predvođeni Kautskim, već 1918. pokušali diskreditirati, ne samo boljševičku revoluciju u trenutku njenog historijskog postanka, nego Lenjinovu političku misao.

Ono što nas može zanimati načelno je Lenjinov teorijski odgovor na taj pravi napad [*en règle*], zabilježen ponajprije u knjižici koju je Kautsky izdao 1918. u Beču, pod naslovom "Diktatura proletarijata", a na koju Lenjin odgovara u znamenitom tekstu "Proleterska revolucija i otpadnik Kautsky".

Kautsky, sasvim prirodno za deklariranog pobornika zastupničkog i parlamentarnog političkog režima, stavlja naglasak gotovo jedino na pitanje prava glasa. Doista je zanimljivo da Lenjin u tom postupku vidi samu bit Kautskyeva teorijskog otpadništva.

Lenjin nikako ne misli da je teorijska pogreška podupirati pravo glasa. Ne, Lenjin misli da stvarno može biti korisno, štoviše nužno, sudjelovati na izborima. To će usrdno ponavljati u svojoj knjižici o ljevičarstvu. Ono što Lenjin spočitava Kautskom puno je suptilnije i zanimljivije. Da je Kautsky kazao: "suprotstavljam se odluci ruskih boljševika da uskrate pravo glasa reakcionarima i izrabljivačima" zauzeo bi stav prema onome što Lenjin naziva "u biti rusko pitanje, a ne pitanje diktature proletarijata općenito". Svoju je knjižicu mogao i morao nasloviti "Protiv boljševika". Stvari bi bile politički jasne. Ali Kautsky to nije učinio. Kautsky tvrdi da ulazi u pitanje diktature proletarijata općenito, i demokracije općenito. A činiti to polazeći od taktičke odluke lokalizirane u Rusiji bit je otpadništva. Bit otpadništva uvijek je argumentirati za taktičku okolnost da bi se osporili principi. Poći od sekundarnog proturječja da bi se donijelo revizionistički sud o načelnoj koncepciji politike. No pogledajmo pobliže kako Lenjin postupa. Citiram:

Pozivajući se na pravo glasa Kautsky se izdao kao neprijateljski nastrojen osporavatelj boljševika koji ne mari za teoriju. Jer teorija, to jest proučavanje općih klasnih načela - a ne pojedinačnih nacionalnih - demokracije i diktature, ne odnosi se na neko posebno pitanje kao što je pravo glasa, nego na cjelokupni problem: može li demokracija postojati i za bogate i za izrabljivače, u historijskom razdoblju obilježenom svrgnućem izrabljivača i zamjenom njihove države državom izrabljivanih? Tako, i samo tako, teoretičar može postaviti pitanje.

Teorija je, dakle, ono što zapravo trenutak nekog pitanja integrira u mišljenje. Trenutak pitanja demokracije nikako nije fiksiran nekom taktičkom i lokaliziranom odlukom, kao što je odluka o zabrani prava glasa za bogate i izrabljivače, odluka koja je vezana uz posebnosti ruske revolucije. Taj trenutak fiksiran je općim načelom pobjede: mi smo, kaže Lenjin, u trenutku pobjedničkih revolucija, u trenutku realnog svrgnuća izrabljivača. Više nismo u trenutku Pariške komune, trenutku hrabrosti i krvavog poraza. Teoretičar je onaj koji u pitanja, kao što je primjerice pitanje demokracije, ulazi iz tako određenog trenutka. Otpadnik je onaj koji trenutak uopće ne uzima u obzir. Onaj koji na pojedinačnu peripetiju veže čisti i jednostavni politički *ressentiment*.

Tu je jasno vidljivo po čemu je Lenjin onaj politički mislitelj koji otvara stoljeće. On je zapravo onaj koji od pobjede, od onoga što je zbilja realno u revolucionarnoj politici, čini unutarnji uvjet za teoriju. Lenjin tako fiksira ono što je glavna politička subjektivnost stoljeća, barem sve do njegove posljednje četvrtine.

Stoljeće, između 1917. i kraja sedamdesetih, u stvari nije nikako, kao što to tvrde današnji liberali, stoljeće "ideologija", "imaginarnoga" ili "utopija". Njegovo subjektivno određenje je lenjinističko. To je strast za realnim, za onime što je neposredno izvedivo, sada i ovdje.

Što stoljeće kaže o stoljeću? U svakom slučaju to da ono nije stoljeće obećanja, nego stoljeće izvršenja. To je stoljeće čina, zbiljskog, apsolutne sadašnjosti, a ne stoljeće najave i budućnosti. To stoljeće vidi se kao stoljeće pobjeda, nakon tisuća pokušaja i neuspjeha. Kult uzvišenog i uzaludnog pokušaja, pa dakle i ideološkog porobljavanja, akteri 20. stoljeća pripisali su prethodnom stoljeću, nesretnom romantizmu 19. stoljeća. 20. stoljeće kaže: gotovo je s porazima, došlo je vrijeme pobjeda!

Ta pobjednička subjektivnost nadživljava svekolike prividne poraze, jer ona nije empirijska, nego konstitutivna. Pobjeda je transcendentalni motiv koji organizira i sam poraz. "Revolucija" je jedno od imena za taj motiv. Oktobarska revolucija, potom Kineska i Kubanska revolucija, kao i pobjede Alžiraca i Vijetnamaca u borbama za nacionalno oslobođenja, sve to vrijedi kao empirijski dokaz tog motiva, poražava poraze, oporavlja masakre lipnja 1948. i Pariške komune.

Sredstvo pobjede, za Lenjina, teorijska je i praktička lucidnost glede presudnog sukoba, konačnog i totalnog rata.To da je taj rat totalan navodi na to da je pobjeda zbilja pobjednička. Ovo je stoljeće stoga stoljeće rata. No u tom iskazu isprepleteno je više ideja koje se vrte oko pitanja Dvoga, ili antagonističkog raskola. Ovo stoljeće obznanilo je da je njegov zakon bio Dvoje, antagonizam, pa je u tom smislu kraj Hladnog rata (američki imperijalizam protiv socijalističkog tabora), koji je krajnja totalna figura Dvoga, također i kraj stoljeća. Međutim, Dvoje se razlikuje (*se décline*) prema tri značenja.

1. Postoji jedan središnji antagonizam, dvije organizirane subjektivnosti na planetarnoj skali u smrtnom boju. Stoljeće je njegova pozornica.
2. Postoji jedan ništa manje nasilan antagonizam između dvaju različitih načina razmatranja i mišljenja antagonizma. To je sama bit sukoba između komunizma i fašizma. Za komuniste planetarni je sukob u krajnjoj instanci sukob klasa. Za radikalne fašizme to je sukob nacija ili rasa. Tu se Dvoje dijeli na dvoje. Postoji preklapanje jedne antagonističke teze i antagonističkih teza o antagonizmu. Ta je druga podjela bitna, možda čak i više nego prva. Naposljetku, bilo je više antifašista nego komunista, i karakteristično je da se Drugi svjetski rat odvijao na toj izvedenoj podjeli, a ne na unificiranoj koncepciji antagonizma, koja je donijela samo "hladni" rat, osim na periferiji (Korejski i Vijetnamski rat).
3. To je stoljeće viđeno kao stoljeće koje je ratom produciralo konačno jedinstvo. Antagonizam će se nadići pobjedom jednog tabora nad drugim. Dakle, moglo bi se također kazati da je, u tom smislu, to stoljeće pokretano radikalnom žudnjom za Jednim. Pobjeda, kao potvrda realnoga, ono je što daje ime artikulaciji antagonizma i nasilju Jednoga.

Primijetimo da se ne radi o dijalektičkoj shemi. Ništa ne ukazuje na sintezu, unutarnje nadilaženje proturječja. Sve je, naprotiv, usmjereno na dokidanje jednog od dvaju članova. Ovo je stoljeće figura nedijalektičkog postavljanja Dvoga pored Jednoga. Pitanje je tu koju bilancu stoljeće podvlači pod dijalektičko mišljenje. Je li u pobjedničkom ishodu pokretački element sam antagonizam ili žudnja za Jednim? To je jedno od glavnih filozofskih pitanja lenjinizma. Ono se vrti oko toga što, u dijalektičkom mišljenju, valja razumijeti pod "jedinstvom suprotnosti". A to je pitanje koje su najviše razradili Mao i kineski komunisti.

Oko 1965. u Kini započinje ono što tamošnji tisak, uvijek inventivan u obilježavanju sukoba, naziva "velika klasna borba u filozofijskom taboru". Ta borba suprotstavlja one koji misle da je bit dijalektike geneza antagonizma, te da je ona dana u formuli "jedno se dijeli na dvoje", i one koji smatraju da je bit dijalektike sinteza proturječnih članova, te da je susljedno prava dijalektička formula "dvoje se stapa u jedno". Skolastika naizgled, a u biti istina. Jer, radi se o identificiranju revolucionarne subjektivnosti, te njegove konstitutivne žudnje. Je li to žudnja za podjelom, za ratom, ili je to pak žudnja za stapanjem, jedinstvom, mirom?

U Kini se u tom razdoblju kao "lijevi" deklariraju oni koji podupiru maksimu "jedno se dijeli na dvoje", a desničari oni koji propovijedaju "dvoje se stapa u jedno". Zašto?

Ako je maksima sinteze (dvoje se stapaju u jedno) - uzeta kao subjektivna formula, kao žudnja za Jednim - desničarska, to je zato što je ona u očima kineskih revolucionara potpuno preuranjena. Subjekt te maksime nije prošao Dvoje do kraja, još ne zna što je to bezostatno pobjednički klasni rat. Slijedi da Jedno kojim on pothranjuje žudnju još čak nije ni mislivo, što znači da pod krinkom sinteze on proziva na staro Jedno. Ta je interpretacija dijalektike, dakle, restaurativna. Ne biti konzervativan, biti revolucionarni aktivist u sadašnjosti nužno znači žudjeti za podjelom. Pitanje novine neposredno je pitanje kreativnog raskola u singularnosti situacije.

Kulturna revolucija u Kini, posebno tijekom godina 1966. i 1967, suprotstavlja u nezamislivom bijesu i pomutnji pobornike jedne ili druge verzije dijalektičke sheme. Zapravo, postoje oni koji, pod Maovim vodstvom, koji je u tom razdoblju bio u manjini naspram smjera Partije, misle da socijalistička država ne smije biti uljuđeni i policijski svršetak masovne politike, nego naprotiv podstrek njenog oslobađanja, pod znakom napredovanja prema stvarnom komunizmu. A za one koji, predvođeni Liu Šao-čiem i nadasve Deng Ksiao-pingom misle da je ekonomsko upravljanje glavni aspekt čitave stvari, a narodne mobilizacije više su štetne nego potrebne. Školska mladež bit će oštrica maoističke linije. Partijski kadar i veliki broj intelektualnog kadra suprotstavljat će se njoj manje ili više otvoreno. Seljaci će ostati u iščekivanju. Radnici, presudna sila, bit će tako rastrgani u rivalske organizacije da će naposljetku, počevši od 1967/68. kada država riskira da bude gurnuta u metež, trebati angažirati vojsku. Tada započinje dugo razdoblje vrlo složenih i nasilnih birokratskih sukoba koji ne isključuju poneku pobunu naroda, sve do Maove smrti (1976), za kojom je brzo uslijedio termidorijanski udar koji dovodi Denga na vlast.

To političko previranje, s obzirom na njegove uloge, toliko je novo, a istodobno tako neproniknuto da brojne pouke koje ono nesumnjivo nosi za buduće emancipacijske politike još nisu izvučene. No ono je ipak poslužilo



Sergej Bugaev Afrika: Projekt Aphasie, Zastava 1 / Flag 1, 1992 / 5

Gdje smo mi danas? Figura aktivnog nihilizma smatra se potpuno zastarjelom. Svaka razumna aktivnost je ograničena, ograničavajuća, omeđena misliteljima realnoga. Najbolje što možemo učiniti je izbjegavati zlo, a da bi to činili, najkraći je put izbjegavati svaki doticaj s realnim. Naposljetku susrećemo se s ničim, ničim realnim, i u tom smislu uvijek smo u nihilizmu. Budući da smo dokinuli teroristički element - žudnju za pročišćenjem realnoga - nihilizam je deaktiviran. Postao je pasivni, ili reaktivni nihilizam; to jest neprijateljski prema svakoj akciji, svakom mišljenju. Drugi put koji je to stoljeće naznačilo, onaj koji pokušava održati strast za realnim bez ustupka pred žestokim čarima terora, nazivam uskraćujućim putom: pokazati kako realna točka nije uništavanje realnosti, nego minimalna razlika. Pročistiti realnost, ne da bi ju se uništilo na njenoj površini, nego je uskratiti njenom prividnom jedinstvu ne bi li se u njoj detektirala majušna razlika, iščezavajući član koji je za nju konstitutivan. Ono što se zbiva, jedva se razlikuje od mjesta gdje se ono zbiva. U tome "jedva", u tom imanentnom izuzetku, nalazi se čitav afekt. Na oba puta glavno je pitanje novoga. Što je novo? To pitanje opsjeda ovo stoljeće jer od samog svojeg početka stoljeće je vidjelo sebe kao figuru početka. I ponajprije (ponovnog) početka Čovjeka, novog čovjeka.

Ta sintagma, možda više staljinistička nego lenjinistička, ima dva oprečna smisla. Za čitav jedan niz mislitelja, nadasve oko fašističke misli, ne isključujući iz toga ni Heideggera, "novi čovjek" dijelom je nadomještanje starog, dokrajčenog, nestalog, pokvarenog čovjeka. Pročišćavanje je u stvarnosti manje ili više nasilan proces povratka iščezlog iskona. Novo je proizvodnja autentičnosti. Naposljetku, zadatak ovog stoljeća je nadomještanje (iskona) uništavanjem (neautentičnoga).

Za drugi niz mislitelja, nadasve oko marksističkog komunizma, novi čovjek je realno stvaranje, nešto što nikada nije postojalo, jer on izranja iz uništenja povijesnih antagonizama. On je onkraj klasa i države.

Novi čovjek je ili nadomješten ili proizveden. U prvom slučaju definicija novog čovjeka ukorijenjena je u mitske totalitete poput rase, nacije, zemlje, krvi, tla. Novi je čovjek nakupina predikata (nordijski, arijski, ratnički, itd.).

U drugom slučaju novi čovjek okreće se protiv svih maski i svih predikata, posebno protiv obitelji, vlasništva, nacionalne države. To je program Engelsove knjige "Podrijetlo obitelji, privatnog vlasništva i države". Marx je već naglašavao da je univerzalna singularnost proletarijata to da ne nosi nikakav predikat, da nema ništa, te pogotovu da nema, u snažnom smislu, nikakvu "domovinu". Ta antipredikativna, negativna i univerzalna koncepcija novoga čovjeka provlači se kroz ovo stoljeće. Važna je točka neprijateljstvo prema obitelji, kao prvotnoj jezgri egoizma, partikularne ukorijenjenosti, tradicije i iskona. Gideov poklik, "Obitelji, mrzim vas", sudjeluje u apologetici tako pojmljenog novog čovjeka. Zapanjujuće je vidjeti da je obitelj, na ovom izmaku stoljeća, iznova postala konsenzualna vrijednost i praktički tabu. Mladi obožavaju obitelj, u njoj uostalom ostaju do sve poznije starosti. Stranka njemačkih zelenih, smatrana osporavateljskom (sve je relativno: ona je u vladi), razmatrala je u jednom trenutku da se nazove "strankom obitelji".

Čak i homoseksualci, nositelji u ovom stoljeću, kao što se pokazalo s Gideom, dijela osporavanja, zahtijevaju danas svoje uključivanje u obiteljski okvir, nasljeđe, "građanstvo". To govori gdje smo. Novi čovjek, u realnoj



Sergej Bugaev Afrika: Projekt Aphasie, Zastava 2 / Flag 2, 1992 / 5

sadašnjosti stoljeća, značilo je ponajprije, kada se bilo progresivnim, izmaknuti obitelji, vlasništvu, državnom despotizmu. To je značilo htjeti militantno iskorjenjivanje i političku pobjedu, u Lenjinovu smislu. Danas izgleda da "modernizacija", kako to rado govore naši gospodari, znači biti dobar mali otac, dobra mala majka, dobar mali sin, postati konkurentan kadar, obogatiti se koliko god je moguće, i izigravati odgovornog građanina. Geslo je sada: "Novac, Obitelj, Izbori".

Stoljeće se završava na temu nemogućosti subjektivne novine, te lagodnosti ponavljanja. To ima kategorijalno ime, a to je opsesija. Stoljeće se završava u sigurnosnoj opsesiji, pod pomalo neuglednom maksimom: nije loše biti tu gdje jeste, drugdje jest i bilo je gore. Dok je životnost ovih stotinu godina naprotiv bila stala, prema Freudu kao i prema Lenjinu, pod znak uništavajuće histerije, njenog aktivizma, njegove nepopustljive militantnosti.

Evo nas tu, oslanjamo se na Lenjinovo djelo da bismo reaktivirali u politici, protiv te turobne opsesije, samo pitanje mišljenja: kakva je vaša kritika postojećeg svijeta? što nam predlažete novoga? čega ste vi stvoritelji? i naposljetku, govoreći u pojmovima Sylvaina Lazarusa, što vi mislite? što je politika kao mišljenje?

Today the political *oeuvre* of Lenin is entirely dominated by the canonical opposition between democracy and totalitarian dictatorship. But actually this discussion has already taken place. For it is precisely through the category of democracy that, from 1918 on, the »western« social democrats led by Kautsky have tried to discredit not only the Bolshevik revolution in its historical becoming but also Lenin's political thought.

What particularly deserves our interest is the theoretical response by Lenin to this attack, contained above all in the pamphlet that Kautsky published in Vienna in 1918 under the title "The Dictatorship of the Proletariat" and to which Lenin responds in the famous text "The Proletarian Revolution and the Renegade Kautsky".

Kautsky, in a way which is natural for a declared partisan of a representative and parliamentary political regime, stresses almost exclusively the right to vote. The interesting thing is that Lenin sees in this procedure the very essence of Kautsky's theoretical deviation. This is not at all because Lenin would think that it is a mistake to support the right to vote. No, Lenin thinks that it can be very useful, even necessary, to participate in the elections. He will vehemently repeat this, against the absolute opponents of parliamentary vote in his pamphlet on leftism. Lenin's criticism of Kautsky is much more subtle and interesting. If Kautsky had said: "I am opposed to the decision by Russian Bolsheviks to disenfranchise the reactionaries and the exploiters," he would have taken position on what Lenin calls "an essentially Russian question, and not the question of the dictatorship of the proletariat in general". He could have, and should have, called his booklet "Against the Bolsheviks". Things would have been politically clear. But this is not what Kautsky did. Kautsky wants to intervene in the question of the dictatorship of the proletariat in general and of democracy in general. The essence of his deviation is to have done this on the basis of a tactical and local decision in Russia. The essence of the deviation is always to argue on the basis of some tactical circumstances in order to deny the principles. To take the starting point in a secondary contradiction in order to make a revisionist statement on the principal conception of politics.

Let us have a closer look at the way Lenin proceeds. I quote:

By evoking the right to vote Kautsky revealed himself as a polemical enemy of the Bolsheviks who don't care about theory. Theory, i. e. the study of general principles of class - and not those specific to one nation - of democracy and of dictatorship shouldn't apply to a particular question such as the right to vote, but to the general problem: can one uphold democracy also for the rich and the exploiters in the historic period marked by the collapse of the exploiters and the substitution of their state by the state of the exploited? It is thus, and only thus, that a theoretician can pose the question.

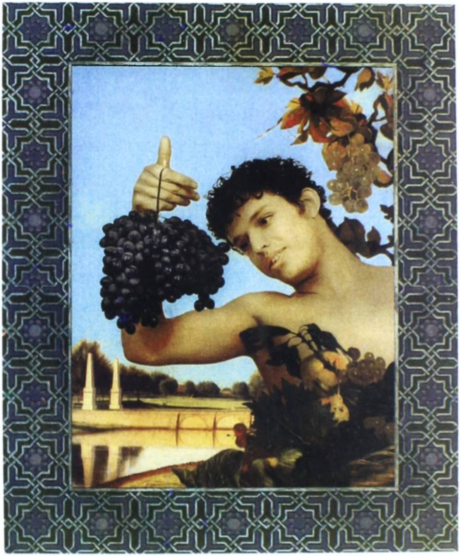
So theory is precisely what integrates in thought the moment of a question. The moment of the question of democracy is in no way defined by a tactical and localised decision, such as the disenfranchisement for the rich and the exploiters, a decision linked to the particularities of the Russian revolution. That moment is defined by the general principle of victory: we find ourselves, Lenin says, in the moment of victorious revolutions, in the moment of the real collapse of the exploiters. This is no longer the moment of the Paris Commune, the moment of courage and of cruel defeat. A theoretician is someone who addresses the questions, e.g. the question of democracy, from the inside of the determined moment. A renegade is someone who doesn't take the moment into account. Someone who uses a particular vicissitude as an occasion for what is purely and simply his political resentment.

Here we can see clearly why Lenin is the political thinker who inaugurates the century. He turns victory, the real of the revolutionary politics, into an internal condition of theory. Lenin thus determines the major political subjectivity of the century, at least until its last quarter.

The century, between 1917 and the end of the seventies, is not at all a century of "ideologies", of the "imaginary" or of "utopias", as the liberals would have it today. Its subjective determination is Leninist. It is the passion of the real, of what is immediately practicable, here and now.

What does the century tell us about the century? In any case, that it is not a century of promises, but of accomplishment. It is a century of the act, of the effective, of the absolute present, and not a century of announcement and of the future. The century is lived as the century of victories, after the millennium of attempts and failures. The cult of the sublime and vain attempt, and hence the ideological subjugation, is relegated, by the players of the twentieth century, to the preceding century, to the unhappy romanticism of the nineteenth century. The twentieth century says: the defeats are over, now it is time for victories! This victorious subjectivity survives all apparent defeats, being not empirical, but constitutive. Victory is the transcendental motive which organises even the defeat. "Revolution" is one of the names of this motive. The October revolution in 1917, then the Chinese and the Cuban revolutions, and the victories by Algerians or the Vietnamese in the struggles of national liberation, all this serves as the empirical proof of the motive and defeats the defeats, it compensates the massacres of June '48 or of the Paris Commune.

For Lenin, the instrument of victory is theoretical and practical lucidity, in view of a decisive confrontation, a final and total war. The fact that this war will be total means that victory is victorious indeed. The century therefore is the century of war. But saying this weaves together several ideas, which revolve around the question of the Two or the antagonistic division. The century said that its law is the



New Academy of Fine Arts ; Olga Tobreluts: Heracle's Youth, 1995

Two, the antagonism, and in this sense the end of the Cold War (American imperialism versus the Socialist Bloc), which is the last total figure of the Two, is also the end of the century. The Two however has to be declined according to three acceptations.

1. There is a central antagonism, two subjectivities, which are organised on the planetary level in a mortal struggle. The century is the scene of that antagonism.
2. There is a no less violent antagonism between two different ways of considering and thinking this antagonism. It is the essence of the confrontation between communism and fascism. For the communists the planetary confrontation in the last analysis is the confrontation between the classes. For the radical fascists, it is the confrontation between nations and races. There is an interlocking here of an antagonistic thesis and of antagonistic theses on antagonism. This second division is essential, perhaps more so than the first one. In fact, there were certainly more antifascists than communists, and it is characteristic that the Second World War was about this derived opposition, and not about a unified conception of the antagonism, which has only led to a "cold" war, with the exception of the periphery (the Korean and Vietnam wars).
3. The century invokes, as the century of the century of production, through war, of a definite unity. The antagonism will be overcome by the victory of one of the blocs over the other. One can also say that, in this sense, the century of the Two is animated by the radical desire for the One. What names the articulation of the antagonism and the violence of the One is the victory, as the mark of the real.

Let me remark that this is not a dialectical scheme. Nothing lets us foresee a synthesis, an *internal* overcoming of the contradiction. On the contrary, everything points to the annihilation of one of the two terms. The century is a figure of non-dialectical juxtaposition of the Two and the One. The question here is to know what balance sheet the century draws of dialectical thinking. The driving element for the victorious outcome, is it the antagonism itself or the desire for the One? This is one of the major philosophical questions of Leninism. It revolves around what we understand, in dialectical thought, by the "unity of the opposites". This is the question which Mao and the Chinese communists have worked most about.

Around 1965 in China, what the local press, which is always inventive in naming conflicts, calls "a big class struggle in the field of philosophy" opens. This struggle opposes those who think that the essence of dialectics is the genesis of the antagonism, and that the just formula is "One divides itself into two"; and those who estimate that the essence of dialectics is the synthesis of the contradictory notions, and

that consequently the correct formula is "Two unite into one". This seeming scholasticism conceals en essential truth. Because it is about the identification of revolutionary subjectivity, its constituent desire. Is it the desire to divide, to wage war Ð or is it the desire for fusion, for to unity, for to peace? At that time in China all those who supported the maxim "One divides itself into two" were said to be on the "left", and all those who supported "Two unite into one" were said to be "rightists". Why?

If the maxim of synthesis (two unite into one) taken as a subjective formula, as desire for the One, is rightist, it is because in the eyes of the Chinese revolutionaries, it is entirely premature. The subject of this maxim has not gone through the Two until the end, it does not yet know what the completely victorious class war is. It follows that the One from which it nourishes the desire is not even thinkable, which is to say that *under the cover of synthesis, it makes an appeal to the ancient One.* So this interpretation of dialectics is restaurationist. Not to be a conservative, to be a revolutionary activist of nowadays, means obligatorily to desire division. The question of the new immediately becomes the question of the creative division in the singularity of the situation.

In China the Cultural Revolution, especially during the years '66 and '67, opposes in an unimaginable fury and confusion, the proponents of the one and the other version of the dialectical scheme. In reality, there are those who, like Mao, who in this period practically was in the minority in the leadership of the Party, thought that the socialist state should not be the polite police-like end of mass politics, but on the contrary an incitement of its unleashing, under the sign of progressing towards real communism. And there are those, like Liu Shaoqi and above all Deng Xiaoping, who think that economic management is the most important aspect, that mass mobilisation is more harmful than necessary. School age youth is the spearhead of the Maoistic line. The Party cadres and a vast number of intellectual cadres opposes it more or less openly. The peasants remain in a state of expectancy. The workers, the decisive force, are torn apart in rival organisations so that at last, from '67-'68 onwards, that the state, which risks being torn away in the political hurricane, must let the army intervene. Than comes a long period of extremely complex and violent bureaucratic confrontations which does not exclude some popular eruptions; this goes on until the death of Mao (in 1976) which is quickly followed by a Thermidorian coup which brings Deng back in power.

Such political turmoil is so novel in its stakes and at the same time so obscure that many of the lessons it undoubtedly entails for the future of any politics of emancipation have not been drawn yet, even if it provided a decisive inspiration for French Maoism between 1967 and 1975 - and French Maoism was the only innovative political tendency in France in the aftermath of May 1968. It is clear in any case that the

cultural Revolution marks the closure of a whole political sequence, in which the central "object" was the Party, and the major political concept the concept of the proletariat. It marks the end of formal Leninism, which was in reality Stalin's creation . But maybe it is also what is most faithful to real Leninism.

Incidentally, there is a fashion today, among those willing to indulge in renewed servility towards imperialism and capitalism, to call this unprecedented episode a bestial and bloody "power struggle", where Mao, finding himself in a minority in the Politburo, attempted by means fair or foul to regain the upper hand. To such people, we will first answer that to call this type of political episode a "power struggle" is ridiculously stating the obvious: the militants that took part in the Cultural Revolution constantly quoted Lenin when he said (perhaps not his best effort, but that is another question) that at bottom "the only problem is the problem of power". Mao's threatened position was explicitly at stake, and had been declared as such by Mao himself. The "discoveries" of our sinologists were simply immanent and explicit themes in the quasi-civil war that took place in China between 1965 and 1976, a war in which the truly revolutionary sequence (marked by the emergence of a new form of political thought) was only the initial segment (between 1965 and 1968). Besides, since when have our political philosophers considered as terrible the fact that a threatened political leader tries to regain his influence? Is this not what, day in day out, they elaborate upon as the exquisite democratic essence of parliamentary politics? Next, we shall add that the meaning and importance of a struggle for power is judged by what is at stake. Especially when the means of that struggle are the classic revolutionary means, in the sense that Mao said that the revolution is not "a formal dinner-party". It involved an unprecedented mobilisation of millions of young people and workers, an entirely unheard-of freedom of expression and of movement, gigantic demonstrations, political meetings in all places of work or study, simplistic and brutal discussions, public denunciations, a recurrent and anarchic use of violence, including armed violence, etc. And who could say today that Deng Xiaoping, whom the Cultural revolution activists called "the second of the top leaders who, although members of the Party, follow the capitalist path", did not indeed follow a line of development and social construction utterly opposed to Mao's line, which was collectivist and innovative? Did it not become apparent when, after Mao's death, he seized power in a bureaucratic coup, that he encouraged in China, during the '80s and up to his death, a form of neo-capitalism of the wildest sort, utterly corrupt and all the more illegitimate as it nevertheless preserved the tyranny of the Party? So there was indeed, on every question, and particularly the most important ones (the relationship between town and country, intellectual and manual labour, the Party and the masses, etc.) what the Chinese in their pithy language called "a struggle between the two classes, the two paths and the two lines".



New Academy of Fine Arts;Konstantin Goncharov, Alexej Sokolov: Cupid's Costume, 1994

But what about the violence, which was often extreme? What about the hundreds of thousands of people that died? What about the persecutions, particularly against the intellectuals? What we can say about this is what can be said of all the episodes of violence that made a mark on history, including any serious attempts today at constructing a politics of freedom: you cannot expect politics to be soft-hearted, progressive and peaceful, if it aims at the radical subversion of the eternal order that submits society to the domination of wealth and the rich, of power and the powerful, of science and the scientists, of capital and its servants. There is already a great and rigorous violence of thought, whenever you no longer tolerate that what people think be held for nothing, that the collective intelligence of the workers be held for nothing, that indeed any thought that fails to conform to the order in which the obscene rule of profit is perpetuated be held for nothing. The theme of total emancipation, when put into practice in the present, in the enthusiasm of the absolute present, is always situated beyond Good and Evil, because in the middle of the action, the only Good that is known is the one that bears the precious name whereby the established order names its own persistence. Extreme violence is, therefore, the reciprocal correlative of extreme enthusiasm, since what is at stake is indeed, in the words of Nietzsche, the transvaluation of all values. The Leninist passion for the real, which is also a passion for thought, knows no morality. Morality, as Nietzsche was aware, has only the status of a genealogy. It is a left over from the old world. Consequently, for a Leninist, the threshold of toleration of what, in our peaceful and old world of today, is to us the worst, is extremely high.

This is clearly why certain people speak today of the "barbarism" of the century. But it is completely unjust to isolate this dimension of passion of the real. Even if it is about the prosecution of intellectuals, disastrous as its spectacle and its effects may be, it is important to remember that what renders it possible is the fact that it is not the privileges of knowledge which dictate the political access to the real. During the French Revolution, Fouquier-Tinville condemned Lavoisier, the founder of modern chemistry, to death with the words: "The Republic has no need for scholars." A barbaric utterance it was, completely extremist and irrational, but one has to know how to read it, beyond itself, under its axiomatic, abbreviated form: "The Republic has no need." It is not from need, from interest or from its correlative, from privileged knowledge that the political capture of a fragment of the real derives, but from the occurrence of a thought that can be collectivised, and only from this. In other words: the political, when it exists, founds it own principle concerning the real, and it does not have any need for anything except for itself.

But perhaps any attempt to submit thought to the test of the real, political or not, would be today taken as barbaric? The passion for the real, strongly cooled down, temporarily gives place to an acceptance of reality.- an acceptance which sometimes can have a joyful, sometimes a sad form.

Certainly the passion for the real is always accompanied by a proliferation of semblance. For a revolutionary the world is an ancient world, it is full of corruption and treachery. One has constantly to start again with purification, with disclosing the real under its veils.

What has to be underlined is that purifying the real means extracting it from the reality which envelops and obscures it. Hence the violent taste for the surface and for transparency. The century attempts to react against profundity. It puts forward a strong criticism of the fundament and of what lies beyond, it promotes the immediate and the sensitive surface. It proposes, following Nietzsche, to get rid of the "worlds behind" and to state that the real is identical with the appearance. The thought, precisely because what animates it is not the ideal but the real, has to grasp the appearance as appearance, or the real as pure event of its appearance. In order to arrive at this point, it is necessary to destroy every depth, every presumption of substance, every assertion of reality. It is reality which forms an obstacle against the discovery of the real as a pure surface. There is the struggle against the semblance. But since the semblance-of-reality adheres to the real, the destruction of the semblance identifies with the pure and simple destruction. At the end of its purification, the real as a total absence of reality is nothingness. This way, taken by numerous attempts of the century - political, artistic, scientific attempts - will be called the way of nihilist terrorism. Since its subjective animation is the passion for the real, this is not a *consent* to nothingness, but a creation, and it seems appropriate to recognise in it an active nihilism.

Where are we today? The figure of active nihilism is taken for completely obsolete. Every reasonable activity is limited, limiting, bordered by the gravitational pull of reality. What one can do best is to avoid the bad and, in order to do this, the shortest way is to avoid any contact with the real. Finally one finds nothingness again, the nothing-of-the-real, and in this sense one is always within nihilism. But since one has suppressed the terrorist element - the desire to purify the real -, nihilism is now de-activated. It has become passive nihilism, or reactive nihilism, a nihilism hostile against every action as well as against every thought.

The other way that the century has sketched, the one that tries to keep up the passion for the real without giving way to the paroxystic charm of terror, - I would like to call this the subtractive way: it means to exhibit as the real point not the destruction of reality but a minimal difference. To purify reality, and not to annihilate it in its surface, but by subtracting it from its apparent unity in order to detect

the tiny difference, the vanishing term which is constitutive for it. What takes place *hardly* differs from the place where it takes place. It is in this 'hardly' where all the affect is, in this immanent exception.

With both routes, the key question is that of "the new." What is "new"? This is the obsession of the century. Since its very beginning, the century has presented itself as a figure of advent or commencement- above all the advent or re-commencement of man: the new man.

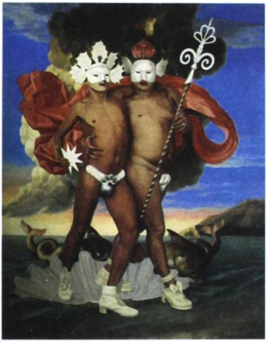
This phrase, which is perhaps more Stalinist than Leninist, can be understood in two ways. For a whole host of thinkers, particularly in the field of fascist thought (including Heidegger), the new man is in part the restitution of the ancient man, who was obliterated and corrupted. Purification is, in reality, a more or less violent process of return to an origin that has disappeared. The new is a reproduction of the authentic. Ultimately, the task of the century is restitution through destruction, that is, the restitution of origins through the destruction of the inauthentic.

For another group of thinkers, particularly in the field of Marxist Communism, the new man is a real creation, something which has not yet come into existence because it arises out of the destruction of historical antagonisms. It is beyond class, beyond the state.

The new man is either restored or he is produced. In the first case, the definition of the new man is rooted in mythic totalisations like race, nation, blood, and soil. The new man is a collection of characteristics (Nordic, Aryan, warrior, etc.)

In the second case, the new man, on the contrary, resists all categorisation and characterisation. In particular he resists the family, private property, and the nation-state. This is Engels' thesis in *The Origin of the Family, Private Property, and the State.* Marx, too, stressed that the universal singularity of the proletariat is to resist categorisation, to have no characteristics, and, in particular, in the strongest sense, not to have a particular nationality. This negative, and universal conception of the new man, which rejects all categorisation, persists throughout the century. It is important to note here the hostility towards the family as a primordial, egoistic kernel of the search for roots, tradition and origins. Gide's pronouncement: "Families, I hate you!" participates in this sort of vindication of the new man.

It is quite striking to see that, at the end of the century, the notion of the family has regained its consensual and almost taboo status. Today the young adore their families and seem not want to leave the nest. The German Green Party, which considers itself to be oppositional (but this is all relative, as we are talking about the government), envisions a day when it will be able to call itself "the family party." Even homosexuals, who in this century, as we see with Gide, are an oppositional force, are demanding their integration in the family, in the national heritage, their right to citizenship. This tells us something



Oleg Maslov, Viktor Kuznecov, 1995

about where we are today. In the real present of this century the new man was first of all, speaking in progressive terms, the one who would escape from the family and from the tethers of private property, as well as from state despotism. He was the one who wanted militant subversion and political victory in the Leninist sense. Today, it seems that "modernisation," as our masters would put it, consists in being a good little father, a good little mother, a good little son, to become an efficient executive, to profit as much as one can, and to play the role of a responsible citizen. The slogan is now: "Make Money, Keep the Family, Win Votes."

The century draws to a close around three themes: impossible subjective innovation, comfort, and repetition. In other words, obsession. The century ends in an obsession for security, it ends under a maxim which is actually rather abject: it is not really so bad to be just where you are... there are and there have been worse ways. And this obsession goes completely against the century which, as both Freud and Lenin understood it, had been born under the sign of devastating hysteria, of its activism, and of its intransigent militarism.

We are here - we are taking up Lenin's work - in order to reactivate the very question of theory along political lines. We do this against the morose obsession that is now so prevalent. What is your critique of the existing world? What can you propose that is new? What can you imagine and create? And finally, to speak in the terms of Sylvain Lazarus, what do you think? What are politics *as thought*?

Prema Zapadu - kroz istočnu Europu

piše

Lev Manovich

Prevela

Antonija Primorac

Detour trough Eastern Europe

by

Lev Manovich

page

182

Nakon tjedna provedena u Linzu (Austrija) na festivalu *Ars Electronica*, oči su mi bile umorne od blještavila nevjerojatnih aranžmana hrane na zabavama (sponzorirali su ih grada Linz i austrijska TV postaja ORF), sjajno osmišljenih izložbenih prostora, otkačenih futurističkih računalnih terminala, koji su zasjenjivali sve umjetničke radove izložene na njima. Žudio sam za jednoličnim krajolicima, oronulim površinama, za svijetom tekstura, a ne informacija. Tako sam odlučio poći zaobilaznim putem kući i uputio se na Istok.

I tako sada, jednog sunčanog i prohladnog dana u rujnu, ulazim u neku staru zgradu u nekom istočnoeuropskom gradu kojeg namjerno neću imenovati ovom prilikom - budući da bi se slično iskustvo moglo dogoditi u desetak drugih gradova i zemalja. U glavi pokušavam sastaviti popis bitnih značajki koje, po meni, rezimiraju jedinstvenost istočnoeuropskog gradskog krajolika.

Muškarci u sportskoj odjeći sa zlatnim lančićima oko vrata za volanom uvoznih automobila; ili muškarci koji po dvojica, trojica razgovaraju ispred ulaza u privatne poslovne prostore. Sredovječni parovi, također u sportskoj odjeći, koji kupuju hranu ili pažljivo proučavaju nemušto izloženu robu u izlozima. (Zašto je sportska odjeća tako popularna na Istoku, zašto predstavlja nešto za svaku priliku, od odlaska u trgovinu do nedjeljne šetnje parkom? Je li to zbog toga što ljudi osjećaju da je njihov život, sa svim svojim poteškoćama, apsurdnostima, potrebom za stalnim taktiziranjem i jednostavno neljudskom izdržljivošću, najsličniji nekom zahtjevnom sportu, maratonu s preponama? Ili ju jednostavno nose zato da se zaštite od sveprisutne prljavštine?).

No, da se vratim bitnim značajkama: sveprisutni izlozi sa ženskim donjim rubljem. (Žensko donje rublje kao krajnji simbol oslobođenja, ali istovremeno, poput sportske odjeće, i kao zaštitni sloj između postkomunističkog tijela i opasnog, kaotičnog, iskonskog, neurednog, oronulog i iracionalnog postkomunističkog okoliša. Kao način na koji žena može ponovno zadobiti intimu svoga tijela, kojim ga može zatražiti kao svoje pravo, stvoriti granicu između svog tijela i onog što ju okružuje - baš kao što su, na široj razini, ljudi desetljećima reagirali na uvijek prisutnu prijetnju i agresiju ispolitiziranih, nenadgledivih i prljavih javnih prostora komunističkog života, povlačeći se u svoje stanove, gdje su konačno imali konce u svojim rukama. Stanovima s parketiranim podovima i pažljivo odabranim tapetama, s bezbrojnim svescima klasika na policama, s blistavom uvoznom zahodskom daskom u kupaonici - vlasnikovim ponosom - sa slikama polugolih djevojaka pažljivo izrezanih iz inozemnih časopisa i pričvršćenih na vrata kupaonice - posebna varijanta komunističke udobnosti, za koju se namučilo, koju se izborilo, za koju se pažljivo birao svaki predmet tijekom mnogo godina).

Da nastavim sa značajkama koje se sve, kao što to postaje jasno, tiču kontrasta između privatnih osoba i njihova okoliša, kontrasta koji ne postoji na Zapadu na isti način, ili jednostavno nije istog reda veličine. Ne smijem zaboraviti tipične prizore, kao na primjer, u prvom planu neku ženu ili par, vrlo pomodno, besprijekorno odjeven, koji čeka na tramvaj ili autobus dok se u pozadini nalazi potpuno oronuo, prljav, degenerirani gradski krajolik, sa zgradama koje izgledaju kao da nisu bile oličene bar zadnjih tristo ili više godina; točnije, koje

izgledaju kao da su ih pažljivo oslikali neki scenski radnici tako da izgledaju kao da se nitko za njih nije brinuo već stoljećima (iako je komunistički režim trajao samo nekoliko desetljeća).

Zaista, cijeli gradski krajolik možemo usporediti s jednim ogromnim setom *Braće Quay*, samo što izgleda još ruševnije, do tog stupnja ruševnosti koji još više naglašava elegancija gradskih žitelja, koji pokušavaju živjeti svoje živote, imati djecu, karijere, veze i tako dalje, usred ovog nadrealnog i okrutnog okoliša. I još jedna značajka: posvuda reklame za *Coca-Colu*, na svakom uglu, preko cijelih kioska ili čak cijelih zgrada. Čini se da se početak nove post-komunističke ere može brže označiti postavljanjem takvih znakova, radije nego li zamjenom imena svih Lenjinovih ulica ili Trgova revolucije. I još jedna značajka: specifičan izraz na licima ljudi i način na koji se ponašaju - lakši stupanj melankolije, prihvaćanje sudbine, dojam nesigurnosti, neka sramežljivost. Naravno, s iznimkom muškaraca u sportskoj odjeći i zlatnim lancima oko vrata - oni ne izgledaju sramežljivo.

I još nekoliko značajki koje nisu toliko bitne.

Ušavši u staru zgradu u kojoj se nalazi odsjek za multimedije jedne umjetničke škole, prolazim kroz niz soba koje se mom zapadnjačkom pogledu, naviklom na čiste geometrijske linije i živahne boje, čine kao da je bomba nedavno pala u njih. Kutije s papirima leže unaokolo bez reda, kao i zahrđale cijevi i svakojaki otpad (ne zapadnjački otpad, bogat u svojoj heterogenosti i rasporedu boja, nego istočnoeuropski otpad, težak i jednoličan kao i sam krajolik). Stari televizori iz šezdesetih i druga teško prepoznatljiva elektronička oprema poslagani su hrpimice na policama u kratkom hodniku koji vodi do WC-a bez vrata (odmah se prisjećam kako je jedna moja prijateljica, koja živi u Kaliforniji, na pitanje zašto je napustila Rusiju, odgovorila da postoji samo jedan razlog: više nije mogla podnositi ruske javne zahode). No, ove prostorije nisu bile bombardirane; objašnjavaju mi kako su to radni prostori Odsjeka za multimedije.

Konačno ulazimo u prostoriju s računalima koja izgleda nešto manje zahrđalo, s nekoliko računalnih terminala Silicon Graphics koji ponosno svjetlucaju u sredini. Mladić ozbiljnog izraza lica - postdiplomant - pokazuje mi svoj Internet projekt. Osjećam iznenadan trzaj, neočekivani i prilično bolan prijelaz iz jednog svijeta u drugi - iz starog, oronulog, melankoličnog, tmurnog, ali istovremeno toplog, udobnog i vrlo ljudskog okoliša (i, uistinu, što bi moglo biti ljudskije od istočnoevropskog interijera, nastanjenog napola slomljenim predmetima koji su bili svjedoci generacija ljudskih drama i koji su, nakon desetljeća upotrebe, postali gotovo ljudski, poput kućnih ljubimaca - okoliša koji pruža dobrodošlicu i daje zaštitu ljudima, obavijajući ih posebnom psihološkom izmaglicom, poput pozadine sedamnaestostoljetne nizozemske slike interijera). Prijelaz je to u univerzalni elektronički prostor: redove ispisa direktorija, agresivno poredanih ikona bez bilo kakvih nacionalnih obilježja, savršene urednosti desktopa koji izaziva i napada moj pogled. Osjećam se kao da su mi iznenada oduzeli šalicu toplog čaja ispred nosa; kao da je netko ugasio svijeću i upalio golu žarulju; ili kao da sam ušao u malu prostoriju nekog hotela u zračnoj luci i otkrio bezimeni prostor, gole metalne površine.

U suprotnosti s praznim površinama starih nizozemskih slika mrtve prirode koje bi me okupale, pomilovale, utoplile i utješile, ove površine samo odražavaju moje tijelo, bacaju mi ga nazad u lice, ostavljaju me sama sa sobom; prisiljavaju me da budem anonimni putnik, podsjećaju me da moram ubrzo krenuti, napustiti ovu sobu, ovu zgradu, ovaj direktorij, ovaj server - uvijek u tranzitu, uvijek u pokretu, nikad nikamo ne stižući; prisiljavaju me da postanem tek puko tijelo koje će, samo na određeno vrijeme, zauzimati dodijeljeno mu mjesto u zrakoplovu (u skladu s filozofskom definicijom predmeta kao nečeg što zauzima volumen u prostoru); ili pak pregršt podataka koji putuju od servera do servera, i ništa više. Čiste površine - bilo hotelskih soba, čekaonica u zračnim lukama ili ekrana na računalima - prisiljavaju me da stalno odlazim, nikad se ne zadržavajući duže vrijeme.

Kakav je taj računalni prostor? To je prostor u kojem se svi znakovi mogu međusobno razmijenjivati, prostor u kojem je sve samo znak - ukratko, prostor u kojem je tržište postalo ontologija, u kojem se sve sastoji samo od transakcija (poruke, serveri, zapisi, baze podataka, modemi koji uspostavljaju brzinu komunikacije i tipove protokola koje treba upotrijebiti) i prijevoda (između različitih vrsta medija, između različitih računalnih jezika, između unesenih podataka i operativnog sistema), u kojem nema mjesta za atmosferu, raspoloženje ili neefikasnost. Na koji način ovaj računalni prostor postaje naš prostor, prostor naših života, prostor našeg svakodnevnog boravka - kako u njega možemo unijeti barem tračak atmosfere stare nizozemske slike, malo zraka, malo sporosti, oklijevanja, pozadine slike čija je jedina svrha osigurati slobodan prostor za prikazane predmete i dati im dostojanstvo - a da nas ujedno utopli, da pruži zaklon našim umornim očima nakon što upiju odraz sjaja sa srebrne čaše i pažljivo izrezane limunove korice; da budu ogledalo našeg daha, ekvivalent za prekide u razgovoru između dobrih prijatelja kad se razumiju bez riječi?

Osjećam se pomalo ljutito što sam prenesen u ovaj hladni računalni prostor - ali, iz pristojnosti i solidarnosti, pažljivo slušam objašnjenja postdiplomca, ponekad ga prekidajući pitanjima. Njegov engleski nije baš najbolji i ne razumijem detalje projekta, no odlučujem da neću inzistirati na objašnjenju. Projekt ima nekakve veze s vizualizacijom korisnika koji se logiraju na *site* projekta; njihove Internet adrese predstavljene su točkicama koje, spojene, stvaraju virtualni predmet. Ili tako nekako. Uljudno postavljam još pitanja i pokušavam ohrabriti studenta.

Kakve veze, pitam se, ovaj projekt ima s prostorijom u kojoj se obojica nalazimo, s njenom osobitom postsocijalističkom atmosferom oronulosti i nemara, njezinim osobitim istočnoevropskim dojmom magle, izmaglice, oronulosti koja me grije poput pozadine slika što sam promatrao u muzeju tog istog dana? Kakve veze ima ovaj projekt s gradom koji se prostire izvan prozora sobe u kojoj se nalazimo, grada koji se očajnički trudi pridružiti Zapadu oblačeći se u Coca-Coline reklame, pružajući dobrodošlicu turistima i mafiji svih zemalja, držeći svoje kafiće i restorane otvorenima cijelu noć kako neki turist ili mafijaš ne bi slučajno ostao gladan ili žedan? Kakve veze ima ovaj projekt s prošlošću ovog grada, s njegovim bulevarima i četvrtima, s njegovim renesansnim i baroknim fasadama, sa zlatnim trgovima i spomenicima, dvorcem ponad rijeke? [1]

Image No. 37

I konačno, kakve veze ovaj projekt ima sa životom svog mladog autora, njegovim iskustvom odrastanja u zadnjem desetljeću komunističke vladavine, kratkog uzbuđenja tijekom prvih godina što su joj uslijedile i rastućeg razočaranja novim koje je, poput reklama za Coca-Colu usred oronulog grada, i dalje okruženo starim, starim koje ga polako guta, truje, rastvara, prekriva patinom korupcije, prekinutih prijateljstava, razorenih nada i snova.

Zašto? Ta ovaj bi projekt mogao biti zamišljen na stotinu drugih mjesta na Zemlji? Tek kasnije shvaćam. Rješenje je jednostavno, i vezano je uz kulturne funkcije Interneta izvan SAD-a i nekoliko drugih visokorazvijenih regija. Za ostatak svijeta Internet funkcionira kao posrednik modernizacije, poput sredstava za komunikaciju prije njega - željeznice, pošte, telefona, automobila, zrakoplova, radija. Internet predstavlja način za ulazak u poseban socio-lingvistički prostor, koji definira određeni euro-engleski rječnik i imena zvijezda, popularna glazba, sposobnost upotrebe računala. To je način na koji se iz različitih mjesta može ući u modernitet - prostor homogenosti, mjenjačnica, reklama za Coca-Colu, ili raveova i odjeće za izlazak u klubove, CD-a; neprestane mladosti koja je sama po sebi najbolji simbol pokreta i stalne promjene, simbol napuštanja svojih korijena i tradicija. To je prostor u kojem se sve može konvertirati u znak novca, kao što se na računalu mogu konvertirati svi podaci.

To je razlog zbog kojeg mi na Zapadu ne trebamo očekivati kulturno specifičnu Internet umjetnost, kao ni Internet dijalekte ili neke nacionalne škole Internet umjetnosti. To je razlog zašto nikako ne mogu očekivati da će projekt ovog mladića odražavati nešto od njegova jedinstvenog identiteta, njegove povijesti, njegove kulture. To bi jednostavno bila kontradikcija. Očekivati da ljudi u različitim zemljama stvore svoje vlastite škole Net umjetnosti isto je što i od njih očekivati da stvore svoje vlastite prilagođene vrste Coca-Cole. Jedina svrha Coca-Cole, njezin jedini smisao leži u tome da je ista bilo gdje na svijetu.

Internet je posrednik modernizacije, a i njegova savršena metafora. On je pošta, telefon, automobil, zrakoplov, doveden do krajnosti. Samim time ne bismo trebali biti iznenađeni time što tipičan umjetnički projekt na Netu, bilo da je stvoren u Seattleu ili Bukureštu, Berlinu ili Odesi, govori o komunikaciji samoj, o Internetu. Umjetnički projekti na Netu materijalizirane su društvene mreže. Ti projekti čine mreže vidljivima, a istovremeno ih i stvaraju - kao i *raveovi*, odjeća za izlaske i *bodypiercing*, CD-i i imena glazbenih skupina, transnacionalnih kompanija, proizvoda. To je način za mlade ljude u Oslu i Varšavi, Beogradu i Glasgowu da uđu u modernitet i postanu njegovim posrednicima ostatku društva. I kao što bi bilo naivno da se ozbiljno shvati "umjetnost benzinskih

[1] Grad u kojem bi posjetitelj, da ima rendgenski vid, u rano jutro mogao vidjeti tisuće parova kako se grle u svojim krevetima, prije nego li krenu na posao; tisuće ženskih ruku, debelih i mršavih, bijelih i ponekad potamnjelih, kako grle vratove muškaraca na sličan način; muškarčevu odjeću kako pažljivo složena visi preko obližnjeg stolca ili možda u ormaru, viljušku ili nož kako leže na stolu pored kruha koji polako postaje sve tvrđi; tisuće parova koji su, naravno, slični tisućama drugih parova u bilo kojem drugom gradu te veličine bilo gdje na svijetu; no, opet jedinstveni, jer ovdje, u ovome gradu, ženske su ruke položene oko vratova svojih ljubavnika na ovaj poseban način, i samo ovdje nož i viljuška leže na stolu pored kruha pod ovim posebnim kutom.

crpki" (iako se, naravno, odmah možemo prisjetiti neke ozbiljne muzejske izložbe - ili ju zamisliti - na temu prikaza benzinske crpke u modernom pejzažnom slikarstvu, pa čak i debele kunsthistoričarske ili antropološke monografije na tu temu), kategorija je "Net umjetnosti" logička pogreška. Takozvani projekti Net umjetnosti samo su vidljive manifestacije društvenih, lingvističkih i psiholoških mreža koje stvaraju ili tek čine vidljivima baš ti projekti sami, manifestacije ulaska ljudi u prostor moderniteta, prostora u kojem stari gradovi plaćaju cijenu ulaska u globalnu ekonomiju tako da se *disneyficiraju*, u kojem svi plaćaju neku cijenu: mijenjajući komunikaciju između osoba za virtualnu komunikaciju (telefon, fax, Internet); mijenjajući bliske grupe za raštrkane virtualne zajednice, koje češće sliče kolodvorima na koje ljudi neprekidno dolaze i s njih odlaze, nego li udobnim kafićima stare avangarde; mijenjajući oronule, ali tople interijere za sjajne, svijetle i hladne površine. Ukratko, mijenjajući svjetlost svijeće za svjetlost električne žarulje, sa svim posljedicama koje takva zamjena podrazumijeva.

Zahvaljujem studentu i napuštam zgradu. Vani jedan par pokušava guranjem pokrenuti auto koji je crkao; raskošno žensko donje rublje kočoperi se u izlogu male trgovine; nekoliko taksija čeka na nepostojeće putnike. Postaje hladno i zakopčavam kaput.

Sljedećeg dana odlazim iz grada. Sjećanje koje me prati jest slika onog mladog para. Njih dvoje, u (prema lokalnim poimanjima) modernoj sportskoj odjeći, kako guraju automobil posred ulice u nedjeljno jutro. Izuzev njih, ulica je prazna: zrak je hladan, a rubovi zgrada kupaju se u jasnom rujanskom suncu. Automobil se ne miče, njih se dvoje smije. Njihova lica odaju mješavinu odlučnosti i zadovoljstva, melankolije i sramežljivosti.

Dva tjedna kasnije nalazim se u jednom drugom istočnoevropskom gradu. Vozim se prema gradu iz zračne luke. Ulazeći u predgrađe, prolazimo pored para u sportskoj odjeći koji stoji pored automobila s otvorenom haubom. Prije nego nestanu s vidika, imam vremena primijetiti iskrivljene linije karoserije, prljavi motor, možda nekoliko detalja na ženinom licu. Je li to onaj isti par kojeg se sjećam iz prethodnog grada? Jesu li se preselili ovamo, u nadi da će tu imati više sreće (prema engleskim novinama koje sam uzeo u zrakoplovu, ovoj zemlji ide nešto bolje: komunisti provode tržišnu reformu; broj je zapadnih turista u porastu, novo predstavništvo BMW-a nedavno je otvoreno u starom dvorcu. Očekuje se otvaranje McDonald'sova restorana u zgradi Opere, što će je sigurno pretvoriti u gradski magnet, središnje mjesto okupljanja mladih; čak postoji i oglas za Internet providera koji nudi ISDN liniju, čija je cijena jednaka prosječnom dvogodišnjem dohotku).[2, 3]

[2] Kasnije saznajem kako je grad upravo odlučio preimenovati jedan od svojih središnjih trgova u Coca-Cola Classic kako bi se time odalo priznanje povijesnoj ulozi koju je tvornica Coca-Cole odigrala tijekom građanskog rata. Tada je tvornica, koju su štitili njezini radnici, bila jedino mjesto reda u inače kaotičnom gradu. U to vrijeme tvornica je pružila utočište članovima gradskog poglavarstva koji su, uz pomoć besplatne zalihe Coca-Cole, velikodušnog poklona uprave tvornice, napisali povijesni proglas o nezavisnosti te koordinirali vojnu akciju što je na kraju dovela do oslobođenja grada.

No, to ne može biti isti par; izgledaju mnogo starije, kao i njihov automobil. A i ovaj se par više ne smije, njihova lica izgledaju nezadovoljnija, očajnija. Ovaj par vjerojatno nikad neće koristiti Internet, no njihova djeca hoće - u nadi da će pobjeći iz oronulosti, od preobražavanja u sredovječni par koji se naginje nad haubu automobila koji nije vidio novi sloj boje već desetak godina i koji izgleda kao da je prešao Saharu.

Vlak, telefon, radio, glazbeni spotovi, odjeća za izlaske, CD-i i sada Internet - to je oruđe modernizacije, ulaznice za svijet jasnih bridova, svijet uniformnih svijetlih površina, svijet jasan i oštar poput zasebnih pixela koji tvore njegove slike, svijet u kojem samo sportaši nose sportsku odjeću, i to samo kad se natječu.

[3] Nažalost, hrabra odluka o preimenovanju trga, koja je donijela gradonačelniku više nego potrebnu podršku mladih i zapadnjački orijentiranih građana, nije ga mogla spasiti od ostavke dva tjedna kasnije, nakon što su lokalne novine bile objavile fotografiju na kojoj ga se prilično eksplicitno vidi usred orgije s osam prostitutki. Ono što je razbješnjelo građane nije bila sama orgija - jer ona je, ipak, bila definitivni dokaz njegova zdravlja i muškosti, te samim time sposobnosti da vlada - nego činjenica da su prostitutke bile uvezene iz susjedne zemlje. Zar nemamo dovoljno vlastitih prostitutki, grmio je uvodni članak pored fotografije? Umjesto da zaposli naše domaće žene (i pri tome ne stane nužno kod osme), zašto troši ograničena gradska sredstva na uvoznu robu? Nakon ovog argumenta, ostavka je bila neminovna.

Image No. 38

Having spent a week in Linz, Austria, at the Ars Electronica Festival, where incredible food displays at parties - sponsored by the city of Linz and the Austrian TV station, the ORF - and the very stylishly designed exhibition spaces, and even more funky and futuristic looking computer terminals, overshadowed whatever art was displayed on them, my eyes are tired from glitter. I crave monotonous landscapes, old surfaces, a world of textures rather than information. So I decided to make a detour on my trip and head East.

And now, on a sunny and cold September day, I enter an old building in an Eastern European city I will choose not to name here - for a similar experience could have taken place in a dozen of other cities and countries. In my mind I am trying to compile a list of essential features which, for me, sum up the uniqueness of Eastern European cityscape. Men in tracksuits, wearing gold chains, behind the wheels of foreign cars, or talking in groups of two or three in front of private businesses. Middle-aged couples, also in tracksuits, shopping for food or carefully studying the awkwardly displayed merchandise in shop windows. (Why are tracksuits the fashionable attire in the East, something to wear on any occasion, from shopping to a Sunday walk in the park? Is it because the people feel that life here, with all the difficulties, absurdities, requiring constant alertness and inhuman stamina, is best compared to some challenging sport, a marathon with hurdles? Or is it simply to protect themselves from the omnipresent dirt?) But to continue with my features: the ubiquitous display of fine lingerie in shop windows. (Lingerie serving as the ultimate symbol of liberation, but also, like tracksuits, as a protective layer between a post-communist body and a dangerous, chaotic, primordial, unkempt, decayed and irrational post-communist environment. A way for a woman to retrieve the privacy of her body, to claim it for herself, to create a border between her body and the environment outside - just as, in general, for decades people responded to the always present threat and aggression of the politicised, uncontrollable and dirty public spaces of Communist life by retreating into their apartments, where they were finally in control. The apartments with parquet flooring and carefully selected wallpaper, with numerous heavy volumes of classics on the bookshelves, with the shining imported plastic toilet seat in the bathroom - the pride of the apartment's owners - with pictures of half-naked girls carefully cut out from foreign magazines and pinned to the bathroom door - a particular version of Communist comfort, suffered and fought for, painstakingly assembled object by object over the course of many years). To continue with my features, which, as it is becoming clear, all have to do with the contrast between private individuals and their environment, the contrast which does not exist in the same way in the West, or simply is not of same magnitude: we should also include such typical sights as some woman or a couple, very stylish, impeccably dressed, waiting for a bus or a tram against the backdrop of a

completely decayed, dirty, degenerated cityscape, with buildings looking as though they have not been painted over for at least 300 years or more; more precisely, looking as if some set designer painstakingly made them appear as though were they neglected for many centuries (although Communist regime only lasted a few decades). Indeed, the whole cityscape can be compared to a giant Brothers Quay set, it is even more decayed, the degree of decay underlined by the elegance of city dwellers who try to lead their lives, have children, affairs, careers and so on in the middle of this surreal and cruel environment. And another feature: Coca-Cola signs everywhere, on every corner, covering whole kiosks or even whole buildings. Apparently, it is quicker to signal the beginning of new post-communist life by putting up such signs than to rename every Lenin street or Revolution Square. And another: a particular expression on people's faces and a way of behaving - very light melancholy, resignation, an air of uncertainty, a certain shyness. Of course, the men in tracksuits with gold chains are the exception - they do not look shy. And a few more features which are less crucial.

On entering the old building which houses the media department of an art school, I follow through a number of rooms, which, to my Western gaze, accustomed to clean geometry and bright colors, look like they had recently been bombed. Boxes of papers lying around here and there, rusty pipes and all kind of junk (not Western junk, rich in its heterogeneity and color schemes, but East European junk, heavy and monotonous like the environment itself); old television sets from the 1960s and some other hard to identify pieces of electronic equipment are piled up on the shelves in the short corridor leading to the lavatory with no doors (I immediately recall the answer a friend of mine, living in California, gave to the inevitable question of why she left Russia, she said that there was only one reason: she could no longer face Russian public lavatories). But these rooms were not bombed; they are, I am told, the working studios of the media department.

Finally we enter the computer lab which looks somewhat less rusty, with a couple of Silicon Graphics computer workstations proudly blinking in the center. A serious looking young man - a post-graduate student - demonstrates his Internet project for me. I experience a momentary jolt, a sudden and rather painful cut from one world to another - from the old, decayed, melancholic, gloomy but at the same time warm, comfortable and very human environment (and indeed, what can be more human than an East European interior space, populated by half-broken objects which have witnessed generations of human dramas and, through the decades of use, have become almost human, like pets - an environment which welcomes and protects people, enveloping them in a particular psychological mist, like the background of a 17th century Dutch painting of an interior scene) - into an universal electronic space: rows of directory

listings; aggressively lined up icons with no national feature whatsoever; perfect tidiness of the desktop assaulting and challenging my gaze. I feel as though a warm cup of tea has suddenly been taken from my lips; as through somebody blew off a candle and switched on a bare electric bulb instead; or as though I entered a small room of some airport hotel, discovering an anonymous space, naked metal surfaces, which contrast sharply with the empty surfaces of an old Dutch still life which would bath me, caress me, warm me and comfort me. Instead, these surfaces only reflect my body, throw it back at me, leaving me alone with myself; they force me to be an anonymous passenger, reminding me that I have to leave soon, leave this room, this building, this directory, this server - always in transit, always moving, never arriving; force me to become nothing but a solid body which, for a certain time only, will occupy an assigned seat on a plane (confirming the philosophical definition that an object is something that occupies a volume of space); or a pocket of data traveling between servers, nothing more. Clean surfaces, of hotel rooms, airport lounges or of computer screens; in either case, forcing me always to leave, never to stay for a long time.

What is this computer space? It is the space where all the signs can be exchanged for each other, a space where everything is only a sign — in short, a space where marketplace has become an ontology, where everything consists only of transactions (messages, servers, records, databases, modems negotiating communication speed and the type of protocol to be used) and translations (between different types of media, between different computer languages, between user input and the operating system), and where there is no place for atmosphere, mood or inefficiency. Now, as this computer space is becoming our space, the space we live in, the space of our daily habitation - how can we bring at least a part of an old Dutch painting into it, a bit of air, a bit of deliberation, of lingering on? The background of a painting whose sole function is to provide breathing space for the depicted objects, giving them dignity - but also to warm us, to give refuge to our eyes, tired after taking in an elaborate cut of a lemon peel and shiny reflections on a silver glass; to be a mirror of our breath, an equivalent of those moments in a conversation between good friends where no words are exchanged and yet meaning is created?

I feel a little angry inside for being transferred to this cold computer space - but, out of politeness and solidarity, I carefully listen to the student's explanations, sometimes interrupting him with questions. His English is not very good; I don't understand the details of the project, but I decide not to press it. The project has something to do with the visualisation of the users who log on to the project's site; their Internet addresses are mapped out into points making up a virtual object. Or something like that. I politely ask more questions and try to encourage the student.

Image No. 39

What, I think to myself, has this project to do with the room we are both in, its particular post-socialist atmosphere of decay and neglect, its particular East European feeling of fog and mist, the decay which warms me like the background of a painting I was looking at in a museum earlier this day? What does this project have to do with the city lying outside the window of a room we are in, the city which is desperately trying to join the West by dressing itself into Coca-Cola signs, by welcoming tourists and the Mafia from every country, by keeping its bars and restaurants open all night so a tourist or a mobster will never be thirsty or hungry? What does this project have to do with the city's past, its boulevards and neighborhoods, its Renaissance and Baroque facades, its golden squares and monuments, the castle high over the river? [1] What does this project, finally, have to do with the life of its young creator, his experience of growing up during the last decade of the Communist rule, the short excitement during the first years after its end, and than the slowly growing disappointment that the new - like the Coca-Cola signs in a decayed city - remains surrounded by the old, the old which slowly eats it, poisons it, dissolves it, covers it with a patina of corruption, of broken friendships, destroyed hopes and dreams.

Why? This project could have been created in hundreds of other places on Earth. Only later I understand. It is simple, and it has to do with the cultural function of the Internet outside of the U.S. and a few other highly developed regions. For the rest, the Internet functions as an agent of modernisation, just as other means of communication have before it - railroads, postal systems, telephone, motor car, air travel, radio. The Internet is a way for people to enter into a singular socio-linguistic space, defined by a certain Euro-English vocabulary and the names of stars, by technological competence, by pop music. It is a way for people in different places to enter modernity - the space of homogeneity, of exchange offices, of Coca-Cola signs, raves and club clothes, of CDs, of eternal youth, itself the best symbol for movement and constant change, the symbol for leaving your roots and traditions behind - the space where everything can be converted into money signs, just like a computer can convert everything into bits.

And this is why we, in the West, should not expect culturally-specific Internet art, should not wait for Internet dialects, for some national schools of Net art. And this is why I can't possibly expect that this

[1] The city where a visitor, had she X-ray vision, could in an early hours of the morning see thousands of couples embracing in their beds, before they have to leave for work, thousands of women's arms, thin and thick, white and occasionally tanned, all embracing the necks of men in a similar gesture; men's clothes neatly folded on a chair nearby or maybe inside a closet, a fork and a knife lying on a table by a loaf of bread gradually getting hard; thousands of couples which are of course similar to thousands of other couples in any other city of that size anywhere; yet also unique, for only here, in this city, women's arms fold around the necks on their lovers in this particular way, and only here a knife and a fork lie on a table next to a loaf of bread at this particular angle.

young man's project will reflect something of his unique identity, of his history, of his culture. This would simply be a contradiction in terms. To expect diffirent countries to create their own national schools of Net art is the same as to expect them to create their own customised brands of Coca-Cola. The sole meaning of Coca-Cola, its sole function is that it is the same everywhere.

The Net is an agent of modernisation as well as a perfect metaphor for it. It is the postal system, the telephone, the motor car, plane travel, taken to its extreme. Thus, we should not be surprised that a typical Net art project, whether it is done in Seattle or Bucharest, in Berlin or in Odessa, is about communication itself, is about the Internet. Net art projects are materialisations of social networks. These projects make the networks visible and create them at the same time - just as raves, party clothes and body piercing, CDs and the names of bands, of transnational companies, of products. It is a way for young people in Oslo and Warsaw, in Belgrade and Glasgow to enter modernity and to become its agents for the rest of society. And just as it would be naive (although of course we can immediately recall or imagine a serious exhibition devoted to the image of the gas station in modern landscape painting, and even thick monographs on the subject by art historians and anthropologists) to take seriously "the art of the gas station," the category of "Net art" is a logical mistake. The so-called Net art projects are simply visible manifestations of social, linguistic and psychological networks being created or at least made visible by these very projects, of people entering the space of modernity, the space where old cities pay the price for entering the global economy by Disney-fying themselves, where everybody is paying a price: exchanging person-to-person communication for virtual communication (telephone, fax machine, the Internet); exchanging in-groups for distributed virtual communities, which more often than not are like train stations, with everybody constantly coming and leaving, rather than the cosy caffes of the old avant-garde; exchanging decayed but warm interiors for shiny, bright but cold surfaces. In short, exchanging the light of a candle for the light of an electric bulb, with all the consequences this exchange involves.

I thank the student and leave the building. Outside, a couple tries to push a broken-down car; elaborate lingerie is displayed in a small shop window; a couple of taxis wait for non-existent passengers. It is getting cold and a I button up my overcoat.

The following day I leave the city. The memory which remains with me is of this young couple, both in stylish (according to local fashion) matching tracksuits, pushing the broken-down car in the middle of the street on a Sunday morning. Save the couple, the street is empty: the air is cold; and the edges of buildings are bathed in a crisp September light. The car does not start; the couple laughs. Their faces display a mixture of determination and content, melancholy and shyness.

Two weeks later I am in another East European country, being driven to the city from the airport. As we enter the city's outskirts, we pass a couple in tracksuits, standing next to a car with an open bonnet. Before they disappear out of sight, I have time to notice the crooked lines of the body of the car, the dirty engine, maybe one or two details about the woman's face. Is this is the same couple I remember from the previous city? Did they move here, hoping for better luck (according to the English newspaper I pick up on the plane, this country is doing somewhat better: Communists are implementing market reforms; Western tourism is on the rise; a new BMW dealer has just started business in the old castle, while McDonald's is scheduled to open a restaurant in the Opera building, which will certainly become the city's magnet, the central gathering place for its youth; and there is even an ad for an Internet provider offering an ISDN line which only costs an equivalent of two average yearly salaries). [2, 3] But it can't be the same couple; they look much older, and so does their car. And this couple no longer laughs, their faces looking less content, more desperate. This couple will probably never use the Internet, but their children will - in the hope of escaping from the decay, escaping from becoming a middle age couple bent over the bonnet of a car which has not been painted in a decade and looks like it was driven through the Sahara.

Trains, telephones, radio, music videos, party clothes, CDs and now the Internet - these are the tools of modernisation, the tickets to enter the world with clean corners, the world consisting of uniform bright surfaces, the world as pristine and sharp as the individual pixels which make up its images, the world where the broken-down cars are simply left to rot somewhere out of sight, the world there only athletes wear tracksuits, and only during competitions.

[2] Later I learn that the city just decided to rename one of its central squares the Coca-Cola Classic in recognition of the historical role the Coca-Cola company has played during the civil war, when this factory protected by its workers was the only place of order in an otherwise chaotic city with no government. At that time, the city leaders were given refuge inside the factory where, helped by a free supply of Coca-Cola, generously donated by the management, they wrote a historical proclamation of independence, and from where they coordinated the military action that eventually led to the liberation of the city. (3)

[3] Unfortunately, the brave decision to rename the square which won the mayor the much needed support of the youth and pro-Western citizens could not save him from resigning two weeks later, after a local newspaper ran a rather revealing photograph of him in the middle of an orgy with 8 prostitutes. What angered the citizens was less the orgy as such - for, after all, it definitely was a proof of his health and virility and thus the ability to govern - but the fact that the prostitutes were imported from a neighbouring country. Don't we have enough of our own prostitutes, the editorial accompanying the photograph asked angrily? Rather than employing our own local woman (and he would not have to stop at 8), why is he spending the limited city resources on import? After this argument, the resignation was inevitable.

Otpor je presudan[0]

piše
Nataša Petrešin
Prevela
Nikolina Pristaš

Resistance is crucial[1]

by
Nataša Petrešin

page
198

[0] Naslov je citat Timothyja Druckreya iz "Strategizing Against Inevitability", *Absolute One - Cataloque of the Slovenian Pavilion at the 49th Venice Biennal,* Venice 2001. URL: absoluteone.ljudmila.org

[1] The title is a quote from Timothy Druckrey's "Strategizing Against Inevitability," *Absolute One - Catalogue of the Slovenian Pavilion at the 49th Venice Biennalle,* Venice 2001, URL: absoluteone.ljudmila.org.

BORITE SE ZA ONO ŠTO JE OSTALO OD VAŠE STVARNOSTI Ukoliko vam se situacija i okolnosti u kojima ste se našli čine odviše ugrožavajućim, ne očajavajte; u položaju u kojem vam opasnost prijeti sa svih strana nemate se čega bojati; kada smo okruženi samim opasnostima, ne treba se njima zastrašivati; kada se čini da izlaz ne postoji, treba se uzdati u sva rješenja; kada smo iznenađeni, moramo iznenaditi neprijatelja"[1].

Tako je govorio Sun Zi, autor vrlo čitane i još više primjenjivane *Umjetnosti ratovanja*, knjige ključne za razumijevanje umjetničkih projekata Marka Peljhana. Sun Zi (ili Sun Tzu), kineski filozof iz 5. st. pr. n. e, jedan od najutjecajnijih vojnih stratega svih vremena, znao je da se na mnogim razinama našeg postojanja prije ili kasnije nailazi na slične obrasce. Peljhanova umjetnička *strategija minimalnog otpora* [2], kako je sam naziva, može se stoga djelomično sagledati kao transformacija nekih Sun Zijevih aksioma te kao uspostavljanje jedne od najintrigantnijih i najpromišljenih suvremenih umjetničkih pozicija. On pripada mlađoj generaciji slovenskih suvremenih umjetnika (rođen je 1969), svjetski je priznat i prepoznat kao važan sudionik u stvaranju suvremene povijesti međunarodnog umjetničkog konteksta.

Suvremeni je svijet vremensko-prostorni kontinuum u kojem se javlja fizička, psihološka ili društvena deteritorijalizacija, kretanje koje premašuje geopolitičke teritorije kao što to pokazuju Deleuze i Guattari. Ono ne prosijeca samo materijalni svijet, već i ljudsku subjektivnost. Sveobuhvatni proces dematerijalizacije koji su u svijet likovne umjetnosti radikalno uvodili konceptualisti 60.-ih i 70.-ih godina i koji je danas podržan novim tehnologijama u svakodnevnom životu, pridonosi otuđenju od glavnih materijalnih temelja - zemlje i naših vlastitih tijela. J. Peter Burgess kaže:

"Dok je nekad sama zemlja pribavljala najopipljiviji i temeljni smisao ljudske djelatnosti i značenja, porast informacijskih tehnologija, te promjena u statusu same informacije koja je postala u potpunosti dominantna roba, odcjepljuju zemlji prirođenu vrijednost... Informacijske tehnologije stvaraju i uvode u razmjenu robu koja je dematerijalizirana... Sama informacija u sebi ne sadrži nikakvu upotrebnu vrijednost. Ona postoji da bi bila razmijenjena, da bi mijenjala oblik"[3].

Infosfera postaje bojište moći/kontrole i kapitala. Timothy Druckrey je opisuje kao "sve više dematerijaliziranu javnu sferu" [4] u kojoj koncepcija sebstva i privatnosti, razlikovanje javnih i privatnih sfera ili komunikacije i distribucije postaju istovremeno i transparentnije i nerazumljivije. Nju sačinjavaju vidljive predstave 'stvarnosti' kao i programi biotehnologije i znanosti o životu. Riječima Jeffreya Deitcha, infosfera je 'treća priroda', krajolik posthumane civilizacije, navlaka nematerijalne komunikacije preko otuđene 'druge prirode' [5]. Zasićena medijskim slikama, odražena u teoriji i procesu hiperpovršina u arhitekturi, ispunjena stalnim "šlagerima" elektromagnetskih polja, ona je sredina unutar koje prebivamo.

Da bi se vratila teritorijima i onome što se iz njih razvilo, Marina Gržinić podupire svoje ideje o vidljivim strukturalnim razlikama između matrica Zapada i Istoka zaključkom Hakima Beya da od 1991. "više ne postoji Drugi svijet, pa čak ni Treći svijet. Postoji samo Prvi svijet ujedinjenog i slobodnog kapitala" [6]. Otkako je Drugi svijet izbrisan, postoji praznina popunjavana istočnoeuropskom *Čudovišnom matricom* koja želi "reartikulirati i

interpretirati svoju pravu poziciju u izmijenjenoj konstelaciji nakon pada Berlinskog zida"[7]. Zapadnoeuropska i sjevernoamerička *Matrica društvenog izmeta* druga je artikulacija para što oblikuje tekuće društvene i političke raznolikosti za koje Marina Gržinić vjeruje da će se samo produbljivati procesom globalizacije. Konkretan proces u koji su trenutno uperene oči javnosti negativna je izvedenica McLuhanova sna o globalnom selu te antropološkim i ekonomskim teorijama ujedinjenja Zemlje u jedan jedinstveni mozak. Druckrey upozorava na samozavaravanje i kukavičluk ukoliko "pod krinkom dobrohotne globalizacije i 'neoliberalnog' kapitalizma skliznemo u mistifikaciju ili univerzalizaciju"[8]. Odgovornosti nisu ništa manje ako se nalazimo 'izvan' sistema. Protok informacija i kapitala ubrzava se novim tehnologijama poput Interneta i drugih telekomunikacija. Globalizacija biva podržana tim novim oruđem, a odvija se između materijalnog i nematerijalnog svijeta, teritorija i *online* zajednica. Ono što Saskia Sassen naziva "kontrageografijama globalizacije"[9], lokalnim inicijativama na Internetu koje postaju dijelom globalne mreže aktivizma bez gubitka vlastitih lokalno usredištenih ciljeva, može biti shvaćeno u odnosu spram starijih psihotopografskih zona Hakima Beya unutar kartografije stvarnog svijeta ili digitalne mreže. *Online* zajednice poput političkih aktivista, medijskih aktivista i kulturnih djelatnika koriste digitalne mreže za komunikacije, političku djelatnost i i strategije. Oni oblikuju "tehničku i organizacijsku infrastrukturu koja olakšava unakrsne protoke"[10]. Iz tog novog tipa unakrsnog političkog aktivizma Sassen izvodi dva tipa digitalnog aktivizma: "stvarne urbano ili ruralno usredištene grupe koje se povezuju sa sličnim grupama diljem svijeta" i drugi tip koji "uglavnom djeluje u digitalnoj mreži, a može se ili ne mora stjecati na stvarnom području aktivizma"[11]. Beyev pojam *psihotopologija* izveden je iz situacionističkog pojma *psihogeografija*, studije o posljedicama direktnog djelovanja geografskog postava na raspoloženja i ponašanje pojedinca, istraživanog besciljnim lutanjima kroz grad. Bey svoj pojam objašnjava povezano s činjenicom da je svaki kvadratni centimetar Zemlje još od početka 20. st. u vlasništvu neke od država. Ako je apstraktna karta Zemlje dovršena, autonomna zona je onda otvorena.

[1] Autorov prijevod na engleski, isjecak iz Sun Zi: *Umetnost vojne*, P. Amalieti, Ljubljana 1996.

[2] *Strategies of Minimal Resistance - Analysis of Tactical Work in the Surveillance Society* je naslov Peljhanovog predavanja, održanog u sklopu *World of Art, Curatorial Course for Contemporary Art* u SCCA-Ljubljana 1999.

[3] J.Peter Burgess: *European Borders: History of Space/Space of History*, Ctheory, www.ctheory.com/article/a013.html

[4] Timothy Druckrey: *Ibid.*

[5] McKenzie Wark: *Post Human? All Too Human*, URL: www.mcs.mq.edu.au/staff/mwark/warchive/Word-art/wart-posthuman.html

[6] Hakim Bey: "Predgovor k slovenski izdaji", u: *Piratske utopije in začasna avtonomna cona*, Ad-hocracy, Ljubljana 1997

[7] Marina Gržinic: Don't Ask What Europe Can Do for You; Ask What You Can Do for Europe!, Newsletter 1 of Manifesta 3, Ljubljana 2000

[8] Timothy Druckrey: Ibid.

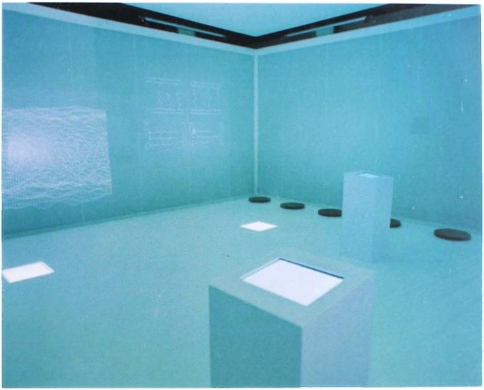
[9] Saskia Sassen: "Countergeografies of Globalization", u: Absolute One - Catalogue of the Slovenian Pavilion at the 49th Venice Biennal, Venice 2001. URL: absoluteone.ljudmila.org

[10] Ibid.

Psihotopološka karta, temeljena na ljudskoj svijesti i digitalnoj mreži komunikacija, emocija i interakcija djeluje kao indeks mjesta s potencijalom koja mogu prsnuti u *privremeno autonomne zone*[12]. Njihov osnovni cilj je "boriti se za svoje pravo na zabavu"[13], konvencionalnije shvaćeno kao pronalaženje prostora i vremena za izbjegavanje medijskog pritiska i nadziranja. Ona su konkretni nomadski organizmi koji postoje istovremeno u informacijskom i stvarnom prostoru, čime se *udaljavamo od vremena/približavamo se vremenu* kontrageografija Saskie Sassen kao realizacija spomenute tendencije.

Gore spomenuta viđenja stapanja teritorijalnih i *online* struktura u doba globalizacijskog procesa s ciljem pronalaženja njegovih rupa, kao i pitanja osobnog i zajedničkog otpora, uključena su u Peljhanove umjetničke projekte. U svom manifestu *Zapovijedna komunikacija i kontrola u Istočnoj Europi* [14] Peljhan se očigledno inspirira Sun Zijevim formalnim prikazima ratnih strategija mireći ih s vlastitom geopolitičkom lokacijom u okviru jedinstvenog konteksta svijeta, globaliziranog i kontroliranog zahvaljujući ogromnom korištenju telekomunikacija i brzini/vrijednosti informacije: "Treba razviti novo stanje svjesnosti u odnosu spram potpuno izmjenjenih i nevidljivih struktura moći, koje upravo u ovom momentu oblikuju stanje svijeta. Prouči neprijatelja, uči iz toga, gradi na saznanju, odbij napad (povuci se ako treba), kreni iz početka." [15] Procese istraživanja vojne telekomunikacijske opreme (korištene u ratu u Bosni) za nadziranje elektronskih aktivnosti potencijalnog neprijatelja Peljhan seli u polje multikulturalnog i društvenog. Ta ga djelatnost postavlja u neposrednu vezu s nastojanjima Paula Virilia na terenu suvremene filozofije. Naime, Viriliova glavna tvrdnja je da u kulturi kojom dominira rat, vojno-industrijski kompleks postaje ključan u raspravama o urbanom planiranju te, općenito, prostornoj organizaciji kulturnog života. Zahvaljujući tome što su zakoni telekomunikacije vrlo ugnjetavački spram novih i nezavisnih medija te stoga blokiraju njihov mogući razvoj u nerazvijenim dijelovima svijeta, Peljhanov prijedlog je jasan i radikalan: razni pojedinci trebali bi biti uključeni u stvaranje globalne nezavisne satelitske telekomunikacijske mreže koja bi omogućila "vraćanje udarca istim oružjem"[16]. Taktičkom upotrebom medija i organiziranjem umjetničkih projekata u obliku platformi za strategije protiv podmuklog kontroliranja svijeta koje se tehnologijom kontinuirano usavršava, Peljhan se stalno približava tankim granicama između polariteta legalno/ilegalno, privatno/javno, pristup/nadzor. U vezi s tim pitanjima valja spomenuti projekte umjetnika kao što su Scanner i *net* aktivisti 0100101110101101.org.

[11] Ibid.
[12] Hakim Bey: Piratske utopije in zacasna avtonomna cona, Ad-hocracy, Ljubljana 1997, str.9.
[13] Ibid. str. 11
[14] Objavljeno u Nettime izdanju Beauty and the East, Ljudmila, Ljubljana 1997.
[15] Ibid, str.55.
[16] Ibid. Peljhanov cilj, postavljanje alternativnog satelita za prijenos telekomunikacija poprilicno neovisnog od sadašnjih centara moci, kao da se obistinjuje. Ideja za izgradnju umjetnickog satelita u Sloveniji je vec raspravljana te bi se mogla ostvariti u nekoliko narednih godina. To je tocka u kojoj bi se znanost, tehnologija i umjetnost mogle potpuno stopiti, tocka iz koje bi se novi



Polar

Scanner djeluje kao *telefonski terorist* još od kasnih 1980-ih. On pomoću produženog kratkovalnog radio skenera prisluškuje i snima telefonske razgovore i druge zvukove poput signala fax mašina, mikrovalnih pećnica itd. uzetih iz, tradicionalno gledano, privatnih prostora ili policijskih komunikacijskih kanala i satelitskih prijenosa. On takav 'materijal' koristi kao zvučno tkivo elektronske glazbe, a potom ga uključuje u likovne instalacije. *Life_sharing*, nedavni online rad u nastajanju talijanskih *net* umjetnika 0100101110101101.org, otvara pitanja 'privatnog života' na webu. Shema poddirektorija koja je stvarna banka podataka samih *net* umjetnika - njihovi e-mailovi, skice projekata, arhivi tekstova drugih autora - dana je sve vrijeme na uvid korisnicima *neta*. To nije samo ironično prema sigurnosnim sistemima *online* korporacija, nego također poravnava život kao takav u digitalni red kartoteka i dokumenata. *Life_sharing* čini se želi podsjetiti na dobro poznatu činjenicu da se približavamo granici na kojoj će naša digitalna tijela, konstruirana i upotrebljena kao kompjutorski podaci, u potpunosti nadvladati fizikalnost. Peljhanovo gledanje na blisku budućnost otkriva borbu za elektroničku zaštitu i kriptografiju na najvišem stupnju koja će biti vođena sljedećih nekoliko godina. Naša će se stvarnost sastojati od naše borbe za nju samu.

MAKROLAB-AUTONOMNA ĆELIJA I REAL-TIME UTOPIJA 1992. osnovan je Projekt Atol, inicijativa hakera, inžinjera i arhitekata pod Peljhanovim vodstvom, opredijeljenih za eksperimentiranje novim tehnologijama koje koristi vojska te promišljanje 'nevidljive' infosfere koja na suptilnim razinama kobno utječe na naše živote. Stvaranje niza projekata *Ladomir - Faktura* temelji se na vizionarskim djelima ruskog avangardnog pjesnika Velimira Hlebnikova, posebno njegove pjesme *Ladomir*, što je neologizam iz spajanja harmonije (*lad*) i svijeta (*mir*). San talijanskih futurista, važnost bežičnih prijenosa u novim koncepcijama vremena i prostora, također je izražen u toj pjesmi. Prethodni Peljhanovi performansi i instalacije očituju se u završnoj formi *Makrolab*.[17] Riječ je o kontinuumu znanstvenih i umjetničkih istraživanja za koje je predviđeno da se razvijaju u vremenskom okviru od 1997. do 2007. unutar prostornog okvira izoliranih konstrukcija i koje se neprestano postavljaju u raznim dijelonima svijeta. Prva se faza odvijala u blizini Kassela za vrijeme *dokumente X*, 1997, sljedeća je smještena na otok Rottnest u Australiji 2000, a o mogućim mjestima budućih ostvarenja još se pregovara.

Konstrukcija *Makrolaba* slijedi suvremene arhitekonske zakonitosti prenosivih, nomadskih zdanja. Linda Haskel to naziva "vizionarskom arhitekturom u časnoj tradiciji R. Buckminstera Fullera i Archigrama"[18] i ona zaista može biti shvaćena kao horizontalna verzija Fullerovih Dymaxiona, kuća kao strojeva za stanovanje, prototipa njegove teorije prolaznosti - energetske i materijalne redukcije te minimalno postignute djelotvotrnosti. Fizička intervencija *Makrolaba* u sebi pruža okrilje zasebnom okolišu, koji se napaja održivim izvorima energije (energijom sunca i vjetra), koji je namjerno izoliran od svijeta, ali i povezan s njime antenama, ISDN-om, satelitskim audio i

žanr - svemirski Gesamtkunstwerk mogao pojaviti.

[17] Ruski i ostali povijesni avangardni pokreti kao resursi karakteristicni su takoder za slovenski retrogardni pokret Neue Slowensische Kunst.

video signalnim prijamnicima, radio stanicama, softverima za dešifriranje itd. Skupina umjetnika, znanstvenika i tehničara koju *Makrolab* može podupirati u razdoblju do jednog mjeseca, proučava vremenske sisteme, telekomunikacije i migracije proširujući ta tri opća polja na akustiku, solarne energetske sustave, društvene evolucijske sustave i strategije, sustave na snagu vjetra kao i snove te unutarnji život sudionika. Proces materijalizacije nematerijalnosti krajnji je cilj *Makrolaba* ili kako to Peljhan kaže:

...preoblikovati apstraktne i neopipljive kvalitete i svojstva prisutne u svijetu, kao što su radio valovi, atmosferski događaji ili fizičko gibanje u materijalne, 3D strukture, dokumente, objekte kroz proces de-apstraktizacije....[19]

Postojeći u ograničenom vremenu, definiranom prostoru te svojim očitovanjem na webu, preko *websiteova* i e-mailova, *Makrolab* se kao utopijski model upleće u konkretnu stvarnost, ispitujući je temeljito u nastojanju da u njoj preživi. Upravo takva *izolirana/osamljena* pozicija omogućava tom organizmu da funkcionira kao komunikacijski centar i reflektivni stroj, samo tako konstruirana situacija može

...proizvesti šifru za evoluciju društvenih odnosa. Tako izolirani pojedinci u ograničenom prostoru, protegnutom vremenu te intenzivnom komunikacijom stvaraju razvijenije šifre unutar društvenih odnosa nego li sveopći politički i geografski društveni pokreti.[20]

Opisujući *Makrolab* kao nešto što postoji izvan spektakla, izvan društva, Peljhan se još jednom referira na Guya Deborda. Ta nova vrsta djelomično digitaliziranog, djelomično konkretnog situacionističkog psihogeografskog promatranja predstavlja svoje radove putem različitih izložbi, publikacija i istraživanja na *netu*, u iščekivanju skorog postavljanja svoje sljedeće faze.

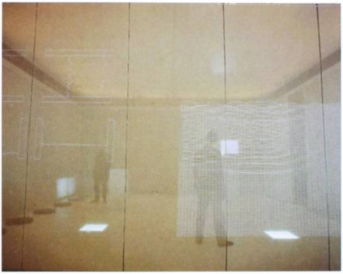
POLAR-DIGITALNA NEMATERIJALNOST Zajedno s njemačkim minimalističkim, elektroničkim muzičarom, glazbenim i vizualnim umjetnikom Carstenom Nicolaiem (poznatog i kao Noto), Peljhan je radio na *high tech* interaktivnoj instalaciji *Polar* realiziranoj u Japanu prošle godine koja je bila nominirana za ovogodišnji Prix Ars Electronica u kategoriji interaktivne umjetnosti.

Polar je još jedno umjetničko djelo koje pokušava materijalizirati nematerijalno, kao što to autori sami kažu. Sve je krenulo iz ideje o fascinantnom entitetu spoznajnog oceana, preuzete iz filma *Solaris*, Stanislava Lema i Andreja Tarkovskog, u kojem je taj entitet predstavljen kao ogroman generator koji prepleće emocije, sjećanja i događaje iz prošlosti i sadašnjosti. Konstruiran taktilni (osjetilni) prostor kao složena *interface* matrica, preuzeo je ulogu oceana u instalaciji. Taj prostor omogućava posjetitelju spoznajno iskustvo protoka podataka unutar globalnih i lokalnih mreža. *Interface* je stvoren između ljudskog tijela, osjetila i matrice koja (putem elektroda) transformira taktilna i senzorna iskustva posjetitelja u materijalizirane, vidljive elemente. Složeni procesi u posebno konstuiranim softverima i hardverima, potaknuti posjetiteljivim ulaskom u prostor, pogon su za matricu. Jednostavan opis onoga što se događa kad dvoje posjetitelja doživljava instalaciju daju nam autori:

Posjetitelji su upućeni u interaktivno djelovanje unutar prostora matrice. Na sebi imaju posebnu jaknu koja sadržava njihovu infracrvenu identifikacijsku značku. Svakome je dan POL, bežični mobilni senzorski paket, koji skuplja podatke o temperaturi, ubrzanju, zvuku i izgledu. POL je glavni interface korisnik tijekom istraživanja. Spojen je na prostorne monitore i monitore posjetitelja koji se nalaze u prostoru. Čim sistem osjeti posjetitelja, mijenja se konstantni niskofrekventni šum u prostoru. Tada je potrebno pronaći točno mjesto za smještanje POL-a, a kad je to učinjeno, prostor reagira jakim bljeskom i zvukom drugačije visine i jakosti. Podaci koje je POL skupio proizvode ključne riječi koje posjetitelj opet bira te na taj način ulazi u daljnu interakciju s prostorom. Ta interakcija potiče proces promjene, vidljiv na četiri projektora koji prikazuju protok podataka, 3D situaciju u stvarnom vremenu i prostoru, "trace routing", promjene pokusnog uzorka u video sistemu kroz unos zvučnih podataka te uvećane slike rastuće ljudske ušne školjke tijekom dvotjednih operacija. Posjetitelji mogu promatrati kako se valni uzorci mijenjaju kao posljedica njihova kretanja, mogu promatrati projicirani organizam ćelije, aficiran nijhovim vlastitim podacima. Matrica također mijenja svjetlosne uvjete i razine zvučnih uzoraka. Posjetitelji postaju svjesni činjenice da je prostor u kojem se nalaze također prostor podataka. Nakon deset minuta iskustveni se proces završava, a prostor automatski gasi svjetla i čeka novu informaciju, sljedeći par posjetitelja.[21]

Neurobiolog Antonio Damasio, poznat po svojim teorijama o svijesti koja djeluje na temelju interakcije između mozga, tijela i okoline, tvrdi da se "mentalni fenomeni mogu jedino u potpunosti razumjeti u kontekstu organizma interaktivnog unutar okoline. Činjenica da je okolina produkt same aktivnosti organizma samo ističe složenost interakcija koje valja uzeti u obzir. Organizam ulazi u interakciju s okolinom kao zajedništvo: interakcija ne pripada isključivo niti tijelu, niti mozgu."[22] U *Polaru* interakcija posjetitelja s materijalnim prostorom i prostorom podataka ima za posljedicu preoblikovanje temeljnih elemenata matrice. To se očituje kao materijalizacija nematerijalnih informacija u obliku promjenjivih projiciranih valnih uzoraka, slušanju različitih zvukova, iskustvu različitih svjetlosnih uvjeta. Ako sve to dovedemo u vezu s Vilemom Flusserom, koji je kritizirao termin 'nematerijalnost' kao neprikladan zato što se u novim konceptima shvaćanja pojava i slika radi o informaciji kao opoziciji materijalnosti, tada *Polar* predlaže ono što Flusser naziva *post-humana* ili *negativna antropologija*: "Mi bismo trebali shvaćati sebe - svoje Sebstvo - kao digitalni sporazum, kao mogućnost, ostvarenu zahvaljujući zgušnjavanju."[23] Moramo shvatiti, tvrdi Flusser, da nismo više subjekti u smislu koji nudi filozofija modernog doba. Kako više ne postoji čvrsti, objektivni svijet koji nas okružuje, mi smo projekti alternativnih svijetova. Mi čak više ne možemo razlikovati istinu od pojave ili znanost od umjetnosti. I to je moment u kojem borba za vlastitu istinu/stvarnost postaje nužnost - kroz umjetnost, kroz otpor, kroz djelovanje.

[18] Lisa Haskel: Pretty Good Pirates, URL: makrolab.ljudmila.org/reports/pgp.html.
[19] Marko Peljhan: Insulation/Isolation Proceedings, URL: makrolab.ljudmila.org/reports/marko.html.
[20] Ibid.
[21] Carsten Nicolai, Marko Peljhan: Documentation on Polar, 2000, CD-Rom
[22] Antonio R. Damasio: Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain, Papermac, London, 1996, str.139.
[23] Vilem Flusser: Digitalni videz, Koda, Ljubljana, 2000, str. 64.



Polar

FIGHT FOR WHAT'S LEFT OF YOUR OWN REALITY If the situation and circumstances in which you have found yourself appear to be too critical, do not despair; in the position where everything seems to threaten you, there is nothing to be afraid of; when we are surrounded by all the dangers, there is no need to be frightened by any of them; when there seems to be no way out, one has to count on all solutions; when we are surprised, we have to surprise the enemy. [2]

Thus spoke Sun Zi, the author of the much read and even more used *The Art of War*, also one of the keys to understanding Marko Peljhan's art projects. Sun Zi (or Sun Tzu), the Chinese philosopher from 5th century BC regarded as one of the most influential military strategists of all time, knew that on many levels of our being, one sooner or later arrives at similar patterns. Peljhan's own artistic "strategy of minimal resistance,"[3] as he calls it, can thus be partly viewed as a transformation of some of Sun Zi's axioms into some of the most intriguing and thought out artistic positions today. He belongs to the younger generation of contemporary Slovenian artists (born 1969), and is widely acclaimed and deemed an important participant in contemporary international art.

The contemporary world is a time-space continuum where physical, psychological or social deterritorialisation occurs, a movement which exceeds the geopolitical territories, as Deleuze and Guattari reveal. It does not traverse only the material world, but human subjectivity as well. The overall process of dematerialization, which has been radically introduced by the conceptualists of the 60s and 70s in the world of art and is now supported by new technologies in everyday life, contributes to alienation from the basic material foundation - the earth and our own bodies. As J. Peter Burgess puts it:

Where once the earth itself provided the most tangible and fundamental point of reference for human activity and human meaning, the rise of information technology and the change in the status of information itself as a completely dominant commodity, detaches inherent value from the earth... Information technologies create and introduce into exchange commodities which are de-materialised... Information has in itself no use value. It exists to be exchanged, to change form.[4]

[1] The title is a quote from Timothy Druckrey's "Strategizing Against Inevitability," *Absolute One - Catalogue of the Slovenian Pavilion at the 49th Venice Biennalle*, Venice 2001, URL: absoluteone.ljudmila.org.

[2] Translated into English by the author from Sun Zi: *Umetnost vojne*, P. Amalietti, Ljubljana 1996.

[3] *Strategies of Minimal Resistance - Analysis of Tactical Work in the Surveillance Society* is the title of Peljhan's lecture given at the *World of Art, Curatorial Course for Contemporary Art* at SCCA-Ljubljana in 1999.

[4] J. Peter Burgess: *European Borders: History of Space/Space of History*, Ctheory, www.ctheory.com/article/a013.html.

[5] Timothy Druckrey: *op.cit.*

The infosphere has become a battlefield of power/control and capital. Timothy Druckrey describes it as an "increasingly dematerialised public sphere"[5] in which concepts of the self and privacy and the distinction between the public and private spheres of communication and distribution are at the same time more transparent and more opaque. It consists of visible representations of 'reality' as well as of programmes of biotechnology and life sciences. It is the 'third nature,' the landscape of post-human civilisation, an overlay of immaterial communication onto the alienated 'second nature' as Jeffrey Deitch calls it.[6] Saturated by media images, resulting in the theory and process of hypersurfaces in architecture, filled up with permanent Muzak of electromagnetic fields, it is the environment that we occupy today.

To return to the territories or what has evolved from them, Marina Gržinić grounds her idea of visible structural differences between the matrices of the West and the East on Hakim Bey's argument that since 1991 "there is no more The Second World, not even the Third World. There is only The First World of united and free capital."[7] Since The Second World has been deleted, there is a hole which is filled by the eastern European Monsters Matrix that wants to "rearticulate and interpret its proper position in the changed constellation, after the fall of the Berlin Wall."[8] The western European and North American Scum of Society Matrix is the second articulation of the pair that forms current social and political diversities, which, Grčinić believes, will only be deepened by the process of globalisation. The actual process, to which at the moment all public eyes are turned, is a negative derivation of McLuhan's dream of a global village and of the anthropological and economical theories of uniting the Earth into a single brain. Druckrey warns of the self-deception and cowardice should we "slip into mystification or universalisation behind the veil of benevolent globalisation and 'neoliberal' capitalism."[9] The responsibilities are none the smaller if we are 'outside' the system. The flow of information and capital is accelerated through new technologies like the Internet and other telecommunications. Globalisation is being supported by these new tools and seems to be happening between the material and immaterial world, territories and online communities. What Saskia Sassen calls the "countergeographies of globalisation,"[10] the local initiatives on the Internet that have become part of a global network of activism without losing sight of the locally centred goals, can

[6] McKenzie Wark: *Post Human? All Too Human*,
URL: www.mcs.mq.edu.au/staff/mwark/warchive/World-art/wart-posthuman.html

[7] Hakim Bey: "Predgovor k slovenski izdaji," in: *Piratske utopije in zaèasna avtonomna cona*, Ad-hocracy, Ljubljana 1997

[8] Marina Gržinić: *Don't Ask What Europe Can Do for You; Ask What You Can Do for Europe!*, Newsletter 1 of Manifesta 3, Ljubljana 2000

[9] Timothy Druckrey: *op.cit.*

[10] Saskia Sassen: "Countergeographies of Globalisation", in: Absolute One - Catalogue of the Slovenian Pavilion at the 49th Venice Biennial, Venice 2001. URL: absoluteone.ljudmila.org

be read in relation to Hakim Bey's earlier psychotopographical zones inside the real world cartography or digital web. Online communities like political activists, media activists and cultural workers are using digital networks for communications, political work and strategies. They form a "technical and organisational infrastructure which facilitates cross-border flows."[11] From this new type of cross-border political activism, Sassen suggests two types of digital activism: "actual city or rural centred activist groups who connect with other such groups around the world" and another type that "does most of its work in the digital network and then may or may not converge on actual terrain for activism."[12] Bey's notion of psychotopology is derived from Situationist psychogeography as a study of effects of geographical setting, affecting directly the mood and behaviour of the individual, and researched through aimless rambling through the city (*dérive*). Bey explains it in connection with the fact that every single square centimetre of Earth is already owned by some state since the beginning of the 20th century. If the abstract map of Earth is completed, then the autonomous zone is open. The psychtopological map, based on human consciousness and the digital web of communication, emotions and interaction, functions as an index of places with the potential that might burst into *temporary autonomous zones.*[13] Their basic goal is "to fight for your right to party,"[14] more conventionally understood as finding a space and time to avoid the pressure of media and surveillance. These are concrete nomadic organisms that exist in informational and real space at the same time, which brings us back/forward in time to Sassen's countergeographies as realisations of this tendency.

The above mentioned views of merging territorial and online structures in the time of globalisation process to find holes in it, and the questions of personal as well as community resistance are incorporated into Peljhan's art projects. In his manifesto *Command Communications and Control in Eastern Europe,*[15] Peljhan is clearly drawing on Sun Zi's formal presentations of war strategies while mediating his own geopolitical location in a unifying context of the world, globalised and controlled through the enormous usage of telecommunication and speed/value of information: "A new state of awareness must be developed in connection with the completely changed and invisible power structures, which at this very moment shape the state of the world. Study the enemy, learn from it, build on the knowledge, push back (pull out if

[11] Ibid.

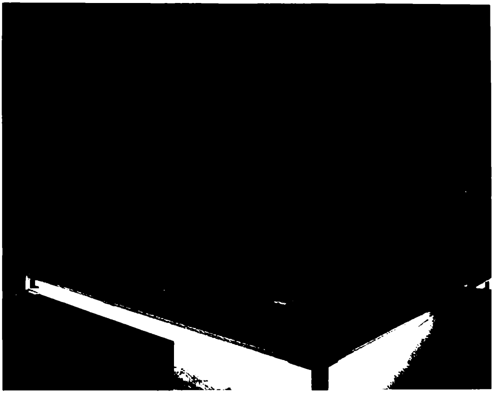
[12] Ibid.

[13] Hakim Bey: Piratske utopije in začasna avtonomna cona, Ad-hocracy, Ljubljana 1997, p.9.

[14] Ibid., p.11.

[15] Published in the Nettime publication Beauty and the East, Ljudmila, Ljubljana 1997.

[16] Ibid., p. 55.



Polar

necessary), start from the beginning." [16] Through researching military telecommunication equipment (that had been used in the Bosnian war) to monitor the electronic activities of potential enemies, Peljhan translates it into the multicultural and social field. This activity links him immediately to the efforts of Paul Virilio in the field of contemporary philosophy, as Virilio's central claim is that in a culture dominated by war, the military-industrial complex is crucial in debates over creation of the cities and general spatial organisation of cultural life. Because the telecommunication laws are oppressive towards new and independent media and are therefore blocking their possible development in underdeveloped parts of the world, Peljhan's suggestion is clear and radical: various individuals should be engaged into building a global independent satellite telecommunications network that would enable "fighting back with the same tools"[17]. Using tactical media and organising art projects as platforms for strategies against subliminal world control that is all the time being improved by technology, Peljhan is approaching the thin line between the polarities legal/illegal, private/public, access/surveillance. With respect to these questions, art projects of artists like Scanner and the Net activists 0100101110101101.org can be mentioned. Scanner has been active as a *telephone terrorist* since the late 80s, using an extended short-wave radio scanning device for listening to and recording phone conversations, as well as other sounds - like the fax machine signals, microwave ovens, etc. - from the spaces traditionally considered private, or from police communication channels and satellite transmissions. He has been using this 'material' as a sound texture in his electronic music and later incorporated them into visual art installations. *Life_sharing*, the recent online work-in-progress by the Italian Net artists 0100101110101101.org, broaches the question of 'private life' on the web. A scheme of subdirectories that is an actual data bank of the Net artists themselves - their e-mails, sketches for projects, archives of texts by other authors - is on view all the time, available to Net users. It is not only ironic with respect to the security systems of online corporations, but is also levelling life as such into the digital order of files and documents. *Life_sharing* seems to be suggesting a well-known fact that we are approaching the limit where our digital bodies, constructed of and used by computer data, will surmount the physicality completely. Peljhan's view of the immediate future reveals the battle for electronic protection of privacy and for cryptography at the highest level that will be fought in the forthcoming years. Our reality will consist of our fight for it.

[17] *Ibid.* Peljhan's goal of establishing the alternative satellite for mediating telecommunications relatively independently of the present centres of power seems to be coming true. The idea of building the first art satellite in Slovenia has been discussed and might be realised within the next few years. This is the point where science, technology and art might merge totally, a point from which a new genre - a space Gesamtkunstwerk - might appear.

MAKROLAB - THE AUTONOMUS CELL AND REAL-TIME UTOPIA In 1992 Projekt Atol was founded. An initiative of hackers, engineers and architects assembled by Peljhan, determined to experiment with new technologies used by the military and to reflect the 'invisible' infosphere that on subtle levels affects our lives fatally. The creation of a series of projects *Ladomir - Faktura* is based on the visionary writings of the Russian Avant-garde poet Velimir Xlebnikov, especially on his poem *Ladomir*, the title of which is a neologism combining harmony (*lad*) and peace, world (*mir*). Dreamt of already by the Italian Futurists, the importance of wireless transmissions in the new concepts of time and space is expressed in this poem. Peljhan's previous performances and installations resulted in the final form of *Makrolab*.[18] It is an ongoing body of scientific and artistic researches that has been intended to evolve in the time frame from 1997 to 2007 and in the space frame of isolated constructions, set up continually in various parts of the world. The first phase took place outside Kassel during Documenta X in 1997, the following phase was located on the Rottnest Island in Australia in 2000, and potential sites of future realisations are still being discussed.

The construction of *Makrolab* follows contemporary architectural laws of portable, nomadic buildings. Lisa Haskel calls it "visionary architecture in the honourable tradition of R. Buckminster Fuller and Archigram"[19] and it can indeed be perceived as a horizontal version of Fuller's Dymaxion Dwelling Machines, those prototypes of his theory of ephemeralisation - energy and material reduction and maximum efficiency. The physical intervention of *Makrolab* provides a shelter for autonomous environment within it that is powered by sustainable sources of energy (solar and wind power) and is connected with the world, from which it is deliberately isolated, through antennas, the ISDN, satellite audio and video signal receivers, radio stations, decoding software, etc. The team of artists, scientists, technicians that can be supported by the lab itself for up to one month, have been researching weather systems, telecommunications and migrations, expanding these three general fields into acoustics, solar power systems, social evolution systems and strategies, wind power systems as well as dreams and inner life of participants. The process of materialisation of the immaterial is the goal of *Makrolab* or as Peljhan put it:

to transform abstract and intangible qualities and properties present in the world, such as radio waves, atmospheric events or psychic movements into material, 3D structures, documents, objects through a de-abstractisation process."[20]

Existing in limited time and defined space and being visible on the web through websites and e-mails, *Makrolab* as a utopian model intervenes into concrete reality, scanning it thoroughly and trying to survive

[18] The use of Russian and other historical avant-garde movements as resources was also characteristic of the Slovenian retrograde movement Neue Slowensische Kunst.

[19] Lisa Haskel: Pretty Good Pirates, URL: makrolab.ljudmila.org/reports/pgp.html.

[20] Marko Peljhan: Insulation/Isolation Proceedings, URL: makrolab.ljudmila.org/reports/marko.html.

in it. It is precisely this *isolated/insulated* position that enables the organism to function as a communication centre and reflective machine, only this kind of constructed situation can **produce the code for the evolution of social relations. So, isolated individuals in a restricted space, extended time and intensive communication produce more evolutionary codes in social relations than wide scope political and geographical social movements.**[21]

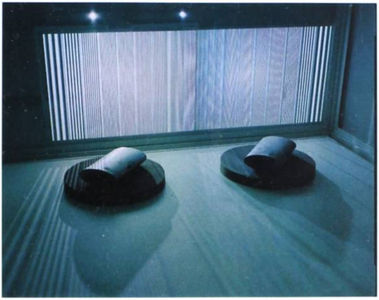
Peljhan refers again to Guy Debord as he describes *Makrolab* as being outside of the spectacle, outside of the society. This new kind of partly digitalised and partly concrete Situationist psychogeographical observation is presenting its proceedings also through various exhibitions, publications and research on the Net, while it waits to be set up again in its next phase.

POLAR-DIGITAL IMMATERIALITY Together with the German minimal electronic musician, sound and visual artist Carsten Nicolai (aka Noto), Peljhan worked on the high-tech interactive installation *Polar* that has been realised last year in Japan and is nominated for this year's Prix Ars Electronica in the category of interactive art.

Polar is another art work that tries to materialise the immaterial, as the authors put it themselves. It started from the idea of a fascinating entity, the cognitive ocean, taken from Stanislaw Lem's novel and Andrei Tarkovsky's film *Solaris*, where it represents a huge generator, intertwining emotions, memories and events from the past and the present. A constructed tactile space as a complex matrix interface assumed the role of the ocean in the installation. This space enabled the visitor to experience the flow of data in global and local networks in a cognitive way. An interface was created between the human body, the senses and the matrix, that transformed tactile and sensory experiences of the visitor into materialised and visible elements. Complex processes in specially constructed softwares and hardwares that occurred when a visitor entered the space, were the drive of the matrix. The simple description of what was happening when a pair of visitors were experiencing the installation is described by the authors:

Visitors were instructed about the functioning of the interaction within the matrix space. They wore a special jacket, which includes the visitor's infra-red ID badge. They were given each one a POL, mobile wireless sensor package, which collected temperature, acceleration, sound and visual data. POL was the main interface of the user during the exploration. It was connected to field displays and each of the visitor's monitors inside the space. As the system sensed the visitors, the constant low Hertz hum inside the space changed immediately. The right position to place the POL was then to be found and as this was being done, the space reacted with a very bright flash and differently pitched sound. The data gathered from the POL generated keywords which visitor then chose and in that way interacted further with the space. This interaction started a change process, visible on four projectors that showed data flow and

[21] Ibid.



Polar

3D real-time space situation, trace routing, changes of a test pattern video system through sound inputs and magnified picture of the human ear cell in growth during the two weeks of operations. Visitors could observe wave patterns changing as a result of their movement, they could observe the cell organism projected, which was affected by the data about themselves. The matrix also changed light conditions and sound pattern levels. Visitors were made aware that the space they inhabited was also data space. When the visitors have been experiencing the process for ten minutes, the space automatically turned the lights down and waited for another piece of information, another pair of visitors."[22]

The neurobiologist Antonio Damasio, who is well-known for his theories of consciousness working on the basis of interaction between the brain, body and environment, claims that "mental phenomena can be fully understood only in the context of an organism's interacting in an environment. That environment is a product of the organism's activity itself, it merely underscores complexity of interactions we must take into account. Organism interacts with environment as an ensemble: interaction is neither of the body alone nor of the brain alone."[23] In *Polar*, interaction of visitors with the material and data space results in transformation of basic matrix elements. This is displayed as materialisation of immaterial information in the form of changing projected wave patterns, hearing different sounds, experiencing different light conditions. If we relate to Vilem Flusser, who has been criticising the term 'immateriality' as inappropriate, giving arguments that new concepts of perceiving appearances and images are about information as opposed to materiality, then *Polar* suggests what Flusser calls *post-human* or *negative anthropology*: "We should understand ourselves - our Self - as digital arrangement, as a possibility, realised due to condensation."[24] We must realise, Flusser claims, that we are no longer subjects in the terms of modern age philosophy as there is no longer a firm objective world that surrounds us, we are projects of alternative worlds. We cannot even distinguish truth from appearance or science from art. And this is where fighting for own truth/reality becomes necessary - through art, through resistance, through action.

[22] Carsten Nicolai, Marko Peljhan: Documentation on Polar, 2000, CD-ROM.
[23] Antonio R. Damasio, Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain, Papermac, London 1996, p.139.
[24] *Vilem Flusser: Digitalni* videz, Koda, Ljubljana 2000, p. 64.

0100101110101101.ORG's life_sharing

piše
Marina Gržinić
Prevela
Iva Čorak

0100101110101101.ORG's life_sharing

by
Marina Gržinić

page
214

Provjerite na / Check it at
HTTP://WWW.0100101110101101.ORG
http://lifesharing.polimedia.it
Tekst je naručio Walker Art Center, USA, 2001./
The text was commissioned by The walker Art Centre, USA, 2001

Walker Art Center naručio je od grupe 0100101110101101.ORG djelo - internet.art djelo ili možda, ako vam je tako draže, projekt na web-u, pod naslovom *life_sharing*. *life_sharing* projekt grupe 0100101110101101.ORG-a predstavlja bizaran pomak, preokret (ne iz dosadnog, turobnog života u ekstazu Internet umjetnosti), već korjenitu zaobilaznicu od tisuća formalističkih mogućnosti web dizajna - od inovacija u sučeljima, koje nas uvijek pokušavaju zabaviti - prema dosadnom i turobnom postojanju samom, impotentnim životnim situacijama, gadljivoj impotenciji svakodnevne birokracije, izmjenjivanju e-mailova, pogađanju za nove projekte. Na kraju dospijevamo u stanje psihotične de-halucinacije.

Ono što ovdje imamo su poddirektoriji i karte, deseci dokumenata koji sadrže e-mailove, nacrti tekućih projekata grupe 0100101110101101.ORG, pospremljeni tekstovi drugih autora zajedno s bilješkama i komentarima grupe 0100101110101101.ORG itd. Ono što ovdje imamo su arhivirane stranice i stranice e-mailova, napola dovršeni dokumenti i osobne zabilješke zajedno s primjercima kritičkih tekstova - prava banka virtualnih pismenih uradaka. Takvim činom, koji nam omogućava ulazak u privatne živote, imamo li vremena uputiti se na takvo putovanje, preletjeti preko tih članaka, dokumenata, staza i tekstova, 0100101110101101.ORG stvara rupu u mozgu stroja poput kakve izvanzemaljske situacije, derealizacije kompjutorskog sistema i sadržaja tzv. svakodnevnog života. Čini se kao da imamo pristup neprekidno zumiranom sadržaju informacija pojedinca, u svoj prljavštini i svakodnevnici nečijeg života. Kao da nam on(a) pruža mogućnost da sagledamo stvari ispod njihove kože, crijeva tijela, takoreći crijeva kompjutora. U tom činu nešto je odvratno i odbijajuće, ali istovremeno i tako snažno.

Za razliku od mračnjačkih *new age* optužbi, naime da ćemo kao dio ovog projekta dijeliti život, a možda i razmjenjivati umjetnost, *life_sharing* projekt u organizaciji grupe 0100101110101101.ORG moramo uzeti vrlo ozbiljno. *life_sharing* projekt predstavlja radikalni prekid s kapitalističkim strojem, koji danas funkcionira kao grčeviti postmoderni pastiš u potrazi za mogućnostima savršene komunikacije i razmjene.

Ovaj projekt moramo iščitavati ne u odnosu na lebdećeg označitelja, sa značenjima koja se tu i tamo pojavljuju, već isključivo u odnosu na traumatizirano Stvarno, najnedostupniju zonu, onu koju nikada ne možemo u potpunosti asimilirati ni u simbolični poredak jezika i komunikacije, ni u imaginarno. Traumatizirano Stvarno jest skrivena/traumatizirana strana našeg postojanja, čiji se uznemirujući efekti osjećaju na čudnim i neočekivanim mjestima. Traumatizirano Stvarno definira se krajnjim situacijama, unutar uznemirujućeg ponašanja koje je jednako strašno koliko i ugodno, ili pak u nevjerojatnim učincima krupnih planova ili detalja.

Što je Stvarno u projektu *life_sharing*? Stvarnost kao takva, predstavljena tako izravno i okrutno! Što je Stvarno u projektu *life_sharing*? Život kao takav, uvijek istrgnut iz nematerijalne situacije ogromnog prostora koji nazivamo *cyberspace*.

life_sharing projekt grupe 0100101110101101.ORG kreće se od uspostavljanja neprekidnog, beskonačnog ubrizgavanja stvarnosti prema uznemirujućoj blizini koja vizualizira odvratnu srž užitka te nas suočava s perspektivom suviše bliskom da bi bila utješnom. Tehnika grupe 0100101110101101.ORG sastoji se od prekrivanja dva nespojiva

prostora koji, usprkos njihovoj inkompatibilnosti, dopuštaju obostranu invaziju: simboličan prostor reprezentacije koji umjetnički Internet projekt opskrbljuje određenom strukturom, i sam život - blizina života, neugodna točka neprekidnog ulaženja u nečiji život, sudjelovanje u svim njegovim/njezinim tajnama, koji je sada vidljiv, otvoren i predložen kao projekt (taj stvaran život gotovo da je raščlambeni moment života!). Prekrivanje dva ekskluzivna prostora, koja također dopuštaju to prekrivanje, simboličkog prostora reprezentacije (internet.art) i Stvarnog (introspekcija svakodnevne birokracije, ne-intimnost, osobitost samog života), razotkriva život kao u potpunosti artificijelan i konstruiran. Pristup grupe 0100101110101101.ORG u tolikoj je mjeri strateški da se, da parafraziramo knjigu Christine Buci-Glucksmann Ludost viđenja (*La Folie du Voir*), može smatrati da je Internet danas u poziciji u kojoj *oči mogu vidjeti kako oči vide.* U kakvoj je to vezi s projektom *life_sharing? life_sharing* projekt ne samo da omogućava korisniku da vidi svakodnevnu birokraciju i arhivirane administrativne sadržaje, već korisnik, povrh toga, gleda sadržaj te biva dijelom čitavog pothvata!

Za razliku od čiste i neokaljane virtualne stvarnosti, materijalna stvarnost i sam život - odjednom pokazuje 0100101110101101.ORG - postaju predmetom užasa i gađenja jer se ne mogu integrirati u matricu. Drugim riječima, materijalno postaje prezrenim. Postaje onim što kultura, sveto, kao što je ukazala Julia Kristeva, mora pročistiti, odvojiti i prognati, kako bi se ustoličila kao takva unutar univerzalne logike katarze. Tvarnost je u potpunosti izlučena iz *cyberspacea* te prezrena i reducirana na materijalno - besmislena i besramna intervencija. Pristup pogreške savršenom i simuliranom okolišu može se, stoga, sagledati kao polazna točka razvoja novih estetskih i konceptualnih strategija, jer se pogreška kao predmet užasa i gađenja ne može integrirati u matricu.

Ono što je u *cyberspaceu* bitno jest mogućnost konkretne interakcije, dakle materijalne, pomoću različitih sredstava. Upravo na ovom mjestu kontakta, na dodirištu virtualnog i stvarnog, korisnik je pozvan ubaciti vlastite otiske prstiju i konačno, svoje materijalno tijelo u obliku pogreške. Dodirište bi se moglo smatrati besramnom mrljom koja neprekidno podsjeća korisnika na njegovu/njezinu nesposobnost da u potpunosti postane subjektom u cyberspaceu. Isto bismo mogli reći i u odnosu na pogreške: pogreške su u slici poput otiska prsta na filmu, ogrebotine ili ožiljka na koži - dokaz postojanja slike. Pogriješiti znači pronaći mjesto u vremenu. Pogreška je poput rane u slici. Poput greške u tijelu ili, po formulaciji Richarda Beardswortha, promašaj(i) predstavlja(ju) upravo našu podređenost vremenu. U takvoj situaciji proizvodi se raspuklina, jaz, u koji možemo umetnuti ne samo pravo tijelo, već i njegovu interpretaciju.

Takva jedna pogreška i samo je ime grupe: 0100101110101101.ORG. Ovo ime prisiljava korisnika na proces beskrajnog kopiranja. Činjenica da 0100101110101101.ORG ima tako čudno ime navodi korisnika/pošiljatelja da ga uvijek iznova kopira i lijepi - isuviše ga je teško točno upamtiti. Tako već od imena nadalje možemo pratiti neprekidan put kojim 0100101110101101.ORG. istražuje načine predstavljanja na www i izražavanja www-a kao (nesuvisle) arhive vezane za pitanje autorstva i kopiranja, lijepljenja, premještanja i brisanja.

U net.art zajednici grupa 0100101110101101.ORG postala je u prošlosti slavnom zahvaljujući krađi privatnog i zatvorenog net.art galerijskog *sitea Hell.com* koji su skinuli tijekom jednog vikenda i prenijeli na vlastiti site kako bi se njime beskonačno koristili svi korisnici. Grupa 0100101110101101.ORG napravila je *verzije*, odnosno *remikse*, i nekih drugih poznatih net.art *siteova*, npr. *Art.Teleportacia*. Pod utjecajem situacionista i, prije svega, neoista (posljednjih su godina u Italiji zabilježene djelatnosti pod ovim neoističkim pseudonimom) prebacili su svoj pristup na Internet.

Njihova tajnovitost u svezi s imenom 0100101110101101.ORG u umjetničkoj praksi prisiljava korisnika da uvijek iznova ponavlja matricu kompjutorske memorije (01), strukturu kompjutorskog mozga, da tako kažemo, i otvorenost Internet stroja u kojem se uglavnom radi o kopiranju, ponovnoj upotrebi, remodeliranju povijesti, života. Projekt grupe 0100101110101101.ORG, *Darko Maver* - podvala lažnog umjetnika - bila je također jedna takva konstrukcija. Darko je konstruiran od fotografija, točnije, fotografskih zapisa stvarnih zlodjela, neka od kojih su se dogodila u Darkovom rodnom kraju u bivšoj Jugoslaviji. Priča o životu i smrti Darka Mavera slijedeća je: rođen je 1998. na webzine siteu *Degenerirana umjetnost*, na kojem je 0100101110101101.ORG počeo odašiljati informacije o tajnovitom izvođaču - umjetniku koji putuje duž bivše Jugoslavije i živi po motelskim sobama i napuštenim starim kućama, kao dio (danas pouzdano znamo) insceniranih masakara i etničkih čišćenja: Darko Maver je rođen 1962. pokraj Beograda, napustio je Akademiju likovnih umjetnosti i preselio se najprije u Ljubljanu, a poslije u Italiju. U Srbiji i na Kosovu nekoliko je puta bio uhićen, ali i pušten; pod optužbom antidomoljubne propagandne zatvoren je početkom 1999. U svibnju 1999. objavljeno je da je umro u zatvoru, pod tajanstvenim okolnostima.

Projekt Darka Mavera dijeli s projektom *life_sharing* grupe 0100101110101101.ORG stremljenje da se ponovno spoji (očiglednom mješavinom lažnog života i istinitih podataka) umjetnost sa životom. Darka Mavera, osim što ga se treba uzeti ozbiljno, treba i percipirati kao topos i trop, figuru, konstrukt, artefakt, pokret i pomicanje. Maverov minuciozno konstruirani život i simulacija smrti danas se drže općim mjestom i snažnim diskursivnim konstruktom. Ovdje vidimo Internet kako zauzima mjesto nemogućeg - kao stvaran predmet želje. U tome, međutim, nema ničega uzvišenog, on jednostavno zauzima strukturalno mjesto, zabranjeno mjesto užitka. Dostupnost, ne-originalnost, ponovljivost - to su karakteristike koje mu moramo pripisati, zahvaljujući grupi 0100101110101101.ORG.

Net.art, koji je u većini slučajeva potentan i snažan, inventivan i hrabar, sad nije u dodiru sa životom, zato što predstavlja sam život! Ne postavlja se pitanje održavanja pozicije, već njezine neprekidne re-artikulacije, kroz procese pozicioniranja, diferencijacije i, povrh svega, interpretacije. Pozicija grupe 0100101110101101.ORG duboko je ugnjetavačka, pozicija intelektualnog aktivizma, čiji su rezultat neprestana politizacija i nemiri, a ne povlastica podijeljenog i plutajućeg subjekta koji se nalazi svugdje i može biti bilo tko. Jacques Lacan jasno je upozorio da se o otporu kapitalizmu može teoretizirati jedino u okvirima neke rezistentne instance, tj, strogo uzevši, niti vanjske niti unutrašnje, već smještene na točki vanjštine u neposrednoj blizini nutrine, koju je Lacan nazvao ekstimnost (ekst(erijer-int)imnost). Formiran prije kao ekstimnost nego kao čist alteritet, otpor se stoga sastoji od neprobavljive srži derivirane iz samoga kapitalizma, od drugosti koja posjeduje potencijal da prekine krug želje za bujanjem. Projekt *life_sharing* grupe 0100101110101101.ORG predstavlja takvu neprobavljivu srž, tj.drugost s potencijalom prekidanja želje za bujanjem.

Image No. 44
HTTP://WWW.0100101110101101.ORG

Cirkularna pripovijest čini cirkularnost jaza koji razdvaja stvarnost od Stvarnog vidljivom: ono što konstituira stvarnost minimum je idealizacije potrebne subjektu kako bi se odupro užasu Stvarnog. Taj minimum idealizacije često je pomaknut do granica vjerojatnosti. Jeste li sigurni da projekt *life_sharing* grupe 0100101110101101.ORG nije uprizorenje, da se ne radi ponovno o kopiranju života? Je li to stvaran život ili nije? Po Jean Narboni, u neskladu nisu samo percepcije i emocije, već i lica, koja predstavljaju stvarne teritorije. Transformirati život ne znači samo iskoristiti ga kao teritorij po kojem možemo šetati. Život se mnogo jednostavnije može duplicirati ili posuditi, nego podijeliti.

Cilj projekta *life_sharing* grupe 0100101110101101.ORG jest postići učinak na *ruševinu reprezentacije* (Jo Anna Isaak) upravo na osnovi onoga što je isključeno - nepredstavljenog objekta (npr. život sam). To proizvodi značenje iz odsutnosti i na taj način istražuje načine na koje se subjekt i tijelo proizvode. Takvi COUNTER-NARRATIVES otporni su u tolikoj mjeri da ih se više ne može uključiti u filozofsku binarnu opoziciju, već naseljavaju filozofske opozicije, pružajući otpor i unoseći razdor, a da nikada ne uspostave treći TERM (Jacques Derrida). Na taj se način postiže decentralizacija subjekta do točke u kojoj ne postoji izvana i iznutra, već snažna, dinamična veza prema izvana i iznutra, ovisnost i neovisnost, umjetnost i priroda, i na kraju, veza prema onom što je stvarno, a što nije.

Identitet grupe 0100101110101101.ORG nije predstavljen psihologijom pojedinca, već formacijom novog vizualnog i kulturnog prostora, preko recikliranja stereotipova. U projektu *life_sharing* svjedocima smo čina zaposjedanja dokumenata, fotografija, slika, koji se neprestano proizvode kao tipovi, stereotipovi i prototipovi. U projektu *life_sharing*, dakle, (suprotno anticipaciji realističke doktrine) nema psihologije, osim kada je ona sastavni dio *citata* ili *stereotipa*. Na ovo se može gledati kao na povratak potisnutog. Opisane metode rezultiraju projektom što otkriva izložak, umetak i preraspodjelu koji nikada ne završavaju. Slično tome, život je artefakt sastavljen od drugih artefakata, a ne od dubokoumnog iskustva. Suprotno ideji kakvu stvaraju masovni mediji, da život povezan s novim medijima doseže prirodni totalitet, procesi vizualizacije unutar projekta *life_sharing* grupe 0100101110101101.ORG podcrtavaju ovaj umjetan, aneksiran, konstruiran i neprirodan ljudski život i njegove/njezine misli i osjećaje. Upotreba reciklirajućih metoda sugerira radikalno preispitivanje originalnosti i ponavljanja, stvarnosti i medijske simulacije.

To su slike/dokumenti/činjenice o (povijesnim) mjestima, na kojima naša vlastita sjećanja postaju istovremeno psihotična i erotična. (De)Arhivira li 0100101110101101.ORG život? Ne, vjerojatnije je riječ o simulaciji njegovih političkih i emocionalnih koordinata. *Life_sharing* koristi se protiv amnezije, premještajući vremena na način koji produbljuje naše shvaćanje pamćenja i povijesti izvan samog medija. Ne radi se, međutim, samo o tome. Način na koji je u projektu *life_sharing* prezentiran život jasno pokazuje da je život putem Interneta samo algoritam. Projekt *life_sharing* grupe 0100101110101101.ORG snažan je na libidinalnom prije nego na konceptualnom nivou; prije u načinu na koji *želimo* vlastitu podređenost, nego u načinu na koji zabavljamo vlastita uvjerenja. Cilj projekta nije toliko pokazati život kao nešto drugo, koliko ustoličiti ideju bavljenja njime i življenja s kontraindikacijama i unutar njih. To znači da se ne postavlja pitanje gubitka života, već zapravo njegova vraćanja kroz procese promišljanja mjesta na kojem je nastao.

0100101110101101.ORG rabi ekstremne opozicije kako bi pokazao da je život posve posredovan, konstruiran, izmišljen te da postoji spekulativni identitet kompjutorske paradigme i života samog. Pokazuje kako je život, umjesto da bude temeljna pokretačka snaga, sastavljen od klišea. To je pokušaj stvaranja empatije tamo gdje vlada apatija, stvaranja uznemirenosti bez zanosa. Strategija se sastoji od nestvaranja lažnog, tj. od razvijanja taktika političke i estetske artikulacije prave stvarnosti i politike otpora, kao što bi to možda Homi K. Bhabha rekao, oko specifične vrste subjekta koja se gradi na točci dezintegracije/raspada.

0100101110101101.ORG gotovo da je fiksiran na život, dosežući nulte elemente onoga što se percipira kao središnji koncept Interneta, koji još uvijek funkcionira kao suptilan objekt. Radi se o smrtno ozbiljnoj viziji, rekao bi Slavoj Žižek, koja jasno pokazuje veoma važno svojstvo tehnologije i klišea. *Sve, na svakom mjestu, svatko* slogan je 90-ih, koji rezultira zbrkom tijela, koncepcija i strategija - neka vrsta iščašenog položaja subjekta. Nalazimo se unutar svih medija, svih tijela i na svim mogućim mjestima istovremeno. Suočeni smo s napuštanjem povijesno definiranog položaja koji oponaša prirodan svijet naših čula. Novim medijima i tehnologijama pruža nam se mogućnost umjetnog dodirišta kojim dominira ne-identitet ili razlika (Peter Weibel). Umjesto novog identiteta nastaje nešto mnogo radikalnije: potpun gubitak identiteta. Subjekt je prisiljen pretpostaviti da on(a) nije ono što je sam(a) za sebe mislio(la), već nešto/netko drugo/i.

Projekt *life_sharing* grupe 0100101110101101.ORG nužno ponovno posjećuje i opsijeda, uvijek iznova, uništene i izopačene snove i izgubljene bitke, ne zbog procesa markiranja nekog totaliteta etike ili morala, već (a ovo je pravo mjesto da to kažemo) kako bi se podijelili politika percepcije, politika viđenja i politika života, kao neprekidan posrednik između *ultraetike* i neobično derealiziranih depsihologiziranih situacija.

Bibliografija

Beardsworth, Richard, Derrida and the Political (London and New York: Routledge, 1996). **Bhabha,** Homi K, The Location of Culture (London and New York: Routledge, 1994). **Buci-Glucksmann,** Christine, La Folie du Voir: De l' esthetique Baroque (Paris: Éd. Galilée, 1986). **Derrida,** Jacques, Positions (Chicago: University of Chicago Press, 1981). **Gržinić,** Marina, "Video Processes of Re-appropriation" u knjizi Artintact 4 CD-Rom izdanje (Karlsruhe, ZKM i Kantz Verlag, 1997). **Gržinić,** Marina, Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avantgarde (Beč: Edition selene, 2000). **Isaak,** Jo Anna, "Women: The Ruin of Representation" u Afterimage (Travanj, 1985). **Kristeva,** Julia, "Psychanalysis and Cyberspace", u Cultures of Internet, ur. Rob Shields (London: Sage Publications, 1996). **Lacan,** Jacques, Television, preveo na engleski J. Mehlmann (New York: Norton & Co, 1990). **Weibel,** Peter, "Ways of Contextualisation", u Place, Position, Presentation, Public, ur. Ine Gevers (Maastricht and Amsterdam: Jan van Eyck Akademie and De Balie, 1993). **Žižek,** Slavoj, The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch' s Lost Highway (Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000).

The Walker Art Centre commissioned a work by 0100101110101101.ORG - an internet.art work, or perhaps, if you prefer, a web-based project, entitled *life_sharing*. 0100101110101101.ORG's *life_sharing* presents a bizarre shift, a reversal (but not from dull, drab life into the ecstasy of Internet art), a radical detour from the thousands of exciting formalist possibilities of web design - innovations in entering interfaces, which are always trying to amuse us - towards the dull, drab existence itself, towards the impotent situation of life, the disgusting impotence of everyday bureaucracy, exchanging of e-mails, bargaining for new projects. What we get in the end is a psychotic de-hallucination.

What do we have here: subdirectories and maps, dozens of different documents that include e-mail letters, drafts of on-going projects by 0100101110101101.ORG, archives of texts by other authors with 0100101110101101.ORG's comments, etc. What we have here are archives of pages and pages of e-mails, half completed documents and personal annotations mixed with samples of critical texts - a whole databank of virtual papers. Such a gesture allows us to enter a private life, if you have the time to come for a ride, to browse through the papers, documents, paths and texts - who knows how long it takes and where we can get in the end - 0100101110101101.ORG is creating a hole in the brain of the machine as a kind of alien situation, a de-realisation of the system of the computer and of the content of the so-called everyday life. It is as if suddenly we have access to the constantly microscopically zoomed information content of an individual, in all the squalor and busyness of someone's life. It is as if he or she gives us the possibility to see everything under his or her skin, the intestines of the body, so to speak, and the intestines of the computer as well. There is something so disgusting and repulsive in this action and so powerful at the same time.

In contrast to obscurantist New Age accusations, namely that as part of this project we will share life and possibly exchange art together, we have to take the *life_sharing* project by 0100101110101101.ORG very seriously. The *life_sharing* project presents a radical rupture with the capitalist machine, which is nowadays functioning as a convulsed post-modern pastiche, searching for possible ways of perfect communication and exchange. We have to read this project not in relation to the floating signifier, with the meanings arising here and there, but solely in relation to the traumatic Real, the most impenetrable zone, and the one that can never be fully assimilated to the symbolic order of language and communication, nor to the imaginary. The traumatic Real is the hidden/traumatic underside of our existence or sense of reality, whose disturbing effects are felt in strange and unexpected places. The traumatic Real is defined through extreme situations, in disturbing behaviour that is both horrific and enjoyable, or in the uncanny effects of close-ups or details. What is the Real in the project *life_sharing*? Reality in itself, presented in such a direct and crude way! What is the Real in the project *life_sharing*? Life in itself, which is always subtracted from the immaterial situation of the vast space, which we call cyberspace. 0100101110101101.ORG's *life_sharing* moves from establishing a constant, interminable shot of reality to a disturbing proximity that renders

Image No. 45

HTTP://WWW.0100101110101101.ORG

visible the disgusting substance of enjoyment, and confronts us with a view that is too close for comfort. 0100101110101101.ORG's technique consists of superimposing two incompatible realms which they nevertheless allow to invade each other: the symbolic realm of representation, making an internet-art project with a certain structure, and life in itself - the proximity of life, the non comfortable point of entering, constantly, into somebody's life, taking part in all his or her secrecy, that is now visible, open, and proposed as a project (this real life is almost a decomposing moment of life!). Superimposing two exclusive realms that are nevertheless allowed to invade each other: the symbolic realm of representation (internet.art) and the Real (the introspection of everyday bureaucracy, the non-intimacy, the peculiarity of life in itself) shows life as absolutely artificial, constructed. 0100101110101101.ORG's approach is strategical to such an extent, that - to paraphrase Christine Buci-Glucksmann's book *The Madness of Seeing* (*La Folie du Voir*) - the Internet can now be considered in the position where 'eyes can see how eyes see.' How is this connected to *life_sharing*? *life_sharing* not only enables the user to see everyday life's bureaucratic and archive administrative content(s), but moreover the users themselves are watching this content, being a part of the whole endeavour!

In contrast to the clean, pure space of virtual reality, the material reality and life in itself - as suddenly shown by 0100101110101101.ORG - become objects of horror and disgust because they cannot be integrated into the matrix. In other words, the material becomes abject. It becomes what culture, the sacred, as Julia Kristeva has pointed out, must purge, separate and banish so that it may establish itself as such in the universal logic of catharsis. Materiality is entirely extracted from cyberspace, and reduced from the object to the abject - a senseless, obscene intervention. The entrance of mistakes in perfect, simulated environments can be viewed, therefore, as a point of developing new esthetical and conceptual strategies, since the mistake as object of horror and disgust cannot be integrated into the matrix. What matters in cyberspace is the possibility to interact concretely, hence materially, by means of different devices. It is at this precise point of contact, at the interface between the virtual and real, that the user is called upon to insert his or her fingerprints, and ultimately, also his or her material body in the form of a mistake. The interface can be considered an obscene stain constantly reminding the user of his or her inability to become fully a subject in cyberspace. We might also say the same with regard to the mistakes: mistakes in an image are like fingerprints on film, a scratch or scar on the skin - the evidence of the existence of the image. To make a mistake is to find a place in time. A mistake is like a wound in the image; it is like an error in the body, or, as formulated by Richard Beardsworth, failure(s) represent(s) precisely our submission to time. This is a situation of producing a gap, a hiatus, where we can insert not only a proper body, but also its interpretation. Such a mistake is already in the name of the group: 0100101110101101.ORG. The name forces the user to endless copying. The fact that 0100101110101101.ORG has such a strange name induces the user/the sender to copy and paste it again and again - it is too difficult to remember precisely. So, from the name on we see a constant path of research practised

by 0100101110101101.ORG of ways of representation on the www and of articulation of the www as a (senseless) archive bound to the question of authorship and copying, pasting removing and erasing.

In the net.art community, 0100101110101101.ORG became famous in the past through the 'theft' of the private and closed net.art gallery site *Hell.com* which was downloaded during one weekend and transported to their own site for endless using by any visitor. 0100101110101101.ORG made 'versions', or 'remixes', of other well-known net.art sites, for example *Art.Teleportacia*. Influenced by the methods of the Situationists and, above all, the Neoists (in recent years, there have been activities in Italy under this Neoist pseudonym) they transferred their approach to the Internet.

Their secretiveness concerning the name 0100101110101101.ORG is an artistic practice pressing the user to repeat again and again the matrix of the computer memory (01), the structure of the computer brain, so to speak, and the openness of the Internet machine, which is all about copying, reusing, re-making history, life. 0100101110101101.ORG's project *Darko Maver* - the fake artist prank - was also such a construction: Darko was constructed by means of photos, actually, by means of photographic documents of actual atrocities, some of which had taken place in Maver's native region, a part of former Yugoslavia. The story of Darko Maver's life and death is the following: he was born in 1998 at the webzine site called "Degenerated Art", where 0100101110101101.ORG started to disseminate information about a mysterious performer-artist who travelled across Yugoslavia, living in motel rooms and old empty houses, partaking of (today we know for certain) staged atrocities and ethnic cleansing stories. Darko Maver was born in 1962 near Belgrade, he dropped out of the Academy of Fine Arts and moved to Ljubljana, and later to Italy. He was arrested and released in Serbia and Kosovo on several occasions, and finally charged with anti-patriotic propaganda and imprisoned early in 1999. In May 1999, Darko Maver's death was announced, in prison, under enigmatic circumstances.

The Darko Maver project shares with 0100101110101101.ORG's *life_sharing* project the ambition to reconnect (through an obvious mixture of fake life and real data) art with life. Darko Maver has to be taken very seriously, as he has to be perceived as a *topos* and a trope, a figure, construction, artefact, movement and displacement. Maver's meticulously constructed life and simulated death(s) are today seen as a commonplace and powerful discursive construction. What we envision here is that the Internet has found itself occupying the place of the impossible - a real object of desire. But there is nothing sublime in it, the Internet is simply occupying a structural place, the forbidden place of enjoyment. Accessibility, non-originality, reproducibility - these are the characteristics that we have to attach to it, thanks to 0100101110101101.ORG. Net.art, which is in most cases, virile and powerful, inventive and heroical, is now without a touch of life, since it is life itself! It is not a question of keeping the position, but of constantly re-articulating it, through a process of positioning, differentiation and, moreover, of interpretation. 0100101110101101.ORG's position is the deeply oppressive, working intellectual activist's position, the result of which is a constant politicisation and turbulence, and not the privilege of the splitting and floating subject, who is

everywhere and can be everybody. Jacques Lacan clearly indicated that resistance to capitalism can only be theorised in terms of some resistant instance, that is, strictly speaking, neither exterior nor interior, but rather situated at the point of exteriority in the very intimacy of interiority, which Lacan named extimacy (ext[eriority-int]imacy). Conceived in terms of extimacy rather than in terms of pure alterity, resistance therefore consists in the derivation from within capitalism of an indigestible kernel, of an otherness which has the potential to disrupt the circuit of the drive for growth. 0100101110101101.ORG's *life_sharing* presents such an indigestible kernel, an otherness which has the potential to disrupt the circuit of the drive for growth. Circular narrative renders visible the circularity of the gap that separates reality from the Real: what constitutes reality is the minimum of idealisation which the subject needs in order to sustain the horror of the Real. This minimum of idealisation is often pushed to the limits of the conceivable. Are you sure that 0100101110101101.ORG's *life_sharing* is not staged, that this is not again a copy of life? Is it real life or is it not? As Jean Narboni puts it, not only perceptions and emotions are discordant, but also faces, which are the real territories. To transform life does not mean only to use it as a territory along which one can stroll. Life can also be doubled or borrowed, much more easily than shared.

The aim of 0100101110101101.ORG's *life_sharing* is to effect the 'ruin of representation' (Jo Anna Isaak) precisely on the grounds of what has been excluded - from the non-represented object (e.g. life itself). This creates a significance derived from absence, and in this way, investigates the means by which a subject, and the body, is produced. Such counter-narratives are resistant to the point that they can no longer be included within a philosophical binary opposition, but inhabit philosophical oppositions, resisting and disorganising, without ever constituting a third term (Jacques Derrida). The achievement is thus the decentralisation of the subject to the point where instead of an outside or an inside, there exists a powerful dynamic relation with both the outside and the inside, dependence and independence, art and nature and, ultimately, what is real and what is not.

The identity of 0100101110101101.ORG is represented, not through the psychology of an individual, but through the formation of a new visual and cultural space, via the recycling of stereotypes. What we are witnessing in *life_sharing* is the act of taking possession of documents, photographs, images, which are constantly produced as types, stereotypes and prototypes. Consequently, in *life_sharing* there is (contrary to the anticipation of the realistic doctrine) no psychology, except when it is a constituent part of a 'quotation' or 'stereotype'. This can be regarded as the return of the repressed. The methods described result in a project which exposes a never-ending display, insertion and rearrangement. Likewise, life is an artefact cobbled from other artefacts, rather than from a profound experience. In contrast to the mass media-produced idea that life connected with new media achieves a natural totality, the processes of 0100101110101101.ORG's *life_sharing* visualisation underline this artificial, mediatised, constructed and unnatural human life, and her/his/its thoughts and emotions. The use of recycling methods suggests a radical re-questioning of originality and repetition, reality and media simulation.

Image No. 46
HTTP://WWW.0100101110101101.ORG

These are images/documents/facts about (historical) places, where our own memories become at once psychotic and erotic. Is 0100101110101101.ORG (de)archiving life? No, it is rather a simulation of its political and emotional co-ordinates. *Life_sharing* is used against amnesia, shifting tenses in a way that deepens our understanding of memory and history beyond the medium. However, it is not only this; the way life is presented in the *life_sharing* project clearly shows that life via the Internet is only an algorithm. 0100101110101101.ORG's *life _sharing* is powerful on the libidinal rather than on the conceptual level, on the way we 'desire' our own oppression, rather than the way we entertain beliefs. The project aims not so much to show life as something else, but rather, to instantiate the idea of dealing with, or living with and through, contradictions. This means that it is not a question of losing life, but actually getting it back through a process of rethinking the place where it was/is produced. 0100101110101101.ORG uses extreme oppositions to show that life is absolutely mediated, constructed, fabricated and that there is a speculative identity of the computer paradigm and of life in itself. It shows that instead of being a substantial force, life is composed of clichés. This is an attempt to create empathy where apathy reigns, and to create anxiety without ecstasy. The strategy is not to make fakes, but to develop tactics of political and aesthetic articulation of a proper reality and the politics of resistance, as, perhaps, Homi K. Bhabha would say, around a specific kind of subject that is constructed at the point of disintegration. 0100101110101101.ORG is almost fixated on life, reaching the zero elements of what is perceived to be the central concept of the Internet, which still functions as a sublime object. This is a deadly serious vision, as Slavoj Žižek would say, that shows clearly the important quality of technology and clichés. 'Everything, everywhere, everybody' is the slogan of the 90s that results in a confusion of bodies, concepts and strategies - a type of out-of-joint situation for the subject. We find ourselves within all media, in all bodies, in all possible spaces at once. We are faced with leaving a historically defined position, which imitates the natural world of our senses. With new media and technology, we have the possibility of an artificial interface, which is dominated by non-identity, or difference (Peter Weibel). Instead of producing a new identity, something much more radical is produced: the total loss of identity. The subject is forced to assume that s/he is not what s/he thought her/himself to be, but somebody-something else. 0100101110101101.ORG's *life _sharing* project compulsorily revisits and encircles, again and again, those shattered and perverted dreams and lost causes, not because of the process of marking some totality of ethics and morals, but (and finally this is the appropriate place to use it) to share the politics of perception, the politics of seeing, and the politics of life, as a constant mediation between 'ultra-ethics' and strangely de-realised de-psychologised situations.

Beardsworth, Richard Derrida & the political (London and New York: Routledge, 1996). **Bhabha**, Homi K. The Location of Culture (London and New York: Routledge, 1994). **Buci-Glucksmann**, Christine, La Folie du Voir: De L'esthethique Baroque (Paris: Éd. Galilée, 1986). **Derrida**, Jacques Positions (Chicago: University of Chicago Press, 1981) **Gržinić**, Marina 'Video Processes of Re-appropriation' in the book of the Artintact 4 CD-ROM edition (Karlsruhe, ZKM and Kantz Verlag, 1997). **Gržinić**, Marina Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avantgarde (Vienna: Edition selene, 2000) **Isaak**, Jo Anna 'Women: The Ruin of Representation,' in Afterimage, April 1985 **Kristeva**, Julia in Lajoie, 'Psychoanalysis and Cyberspace,' in Cultures of Internet, ed. Rob Shields (London: Sage Publications, 1996). **Lacan**, Jacques Television, trans. J. Mehlmann (New York: Norton & Co, 1990). **Weibel**, Peter 'Ways of Contextualisation,' in Place, Position, Presentation, Public, ed. Ine Gevers (Maastricht and Amsterdam: Jan van Eyck Akademie and De Balie, 1993). **Žižek**, Slavoj The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway (Seattle: The Walter Chapin Simpson Centre for the Humanities, 2000).

Što učiniti danas sa "Što učiniti?"

Ili tijelo općeg intelekta

piše

Toni Negri

"Slaba karika u imperijalističkom lancu tamo je gdje je radnička klasa najjača"
(Mario Tronti, Lenjin u Engleskoj, 1964.)

Preveo
Sebastijan Vukušić

What to do with "What to do?"

Or rather: the Body of the General Intelect

by

Toni Negri

"The weak link in the imperialist chain is where the working class is at its strongest".
(Mario Tronti, Lenin in England, 1964.)

Translated by
Graeme Thomson
page
230

BIOPOLITIČKI ASPEKTI LENJINIZMA "Govoriti o Lenjinu znači govoriti o osvajanju moći. Svejedno uzdižete li ili kritizirate njegov rad i djelo, bespredmetno je postavljati ih u neku drugu perspektivu: osvajanje moći jedina je lenjinistička tema". Na taj način zapadni političari ukazuju poštovanje Lenjinu uzdižući njegovu *sombre grandeur*. Ne bi li se moglo reći da su čak i Mussolini i Hitler sanjali o tome da budu Lenjin? Međutim, izvjesno je da je na kraju građanskih ratova koji su obilježili 20. stoljeće buržujska politička znanost napokon odala priznanje Lenjinu, pobjedniku 17. listopada, čovjeku vremenu neprimjerene odluke i postojane odlučnosti.

ODVRATNO PRIZNANJE Od čega se, zaista sastoji ova tvrdnja "preuzimanja moći" u revolucionarnom marksizmu? Kako u radničkim pokretima 19. i 20. stoljeća, tako u Komunističkom pokretu samom ne postoji "preuzimanje moći" koje nije u vezi s "dokidanjem države". Lenjin nije iznimka, jer je njegova neobična avantura povezana upravo s takvim projektom, što je po sebi dovoljno da njegove dosege smjesti milijune milja od dvosmislenih uzdizanja buržujske političke znanosti. Bez sumnje, Lenjinov je projekt bio samo napola realiziran jer uspjevši u preuzimanju moći, on nije uspio dokinuti državu. Bez sumnje, također je sama država, umjesto da odumre, postala tako jaka i zla da je uspjela obeshrabriti čitave generacije militantnih komunista u nadi da se osvajanju moći može pridružiti i dokidanje države. No problem ostaje. Vratiti se pitanju Lenjina znači iznova se upitati je li moguće ponovno kročiti stazom koja istodobno podriva postojeći red stvari i otkriva cijeli jedan novi svijet slobode i jednakosti uništavajući zapadni metafizički *arhe* - kao princip autoriteta i oruđe socijalne eksploatacije - zajedno s političkom hijerarhijom i kontrolom proizvodnih snaga.

Ako tako postavimo pitanje, moramo odmah dometnuti i sljedeće, uz pretpostavku da je kapitalistička moć složena od dva nerazlučiva pola: državne stege i socijalne strukture bazirane na izrabljivanju, te da je cilj revolucije - kada je komunistička - da napadne i uništi oboje. Što će reći da je za Lenjina (kao i za revolucionarni marksizam uopće) - komunistička borba nužno biopolitička. Takva je jer uključuje sve aspekte života, ali povrh svega jer se komunistička revolucionarno politička volja povezuje s biosom, kojeg kritizira, konstruira i transformira. U tom smislu Lenjin udaljava političku znanost od bilo kakve idealističke simplifikacije ili ideje "državnog razloga" kao i od iluzije da političko može biti definirano u okvirima birokracije ili brzog odlučivanja. Još radikalnije on odbija svako razdvajanje političkog oblika od društvene i ljudske sfere. U svojoj političkoj misli Lenjin kreće od oslobađanja analize državnih oblika (prastarih, često ponavljanih i nesumnjivo mistificirajućih) teorija oblika vladavine; predlaže analizu političke sfere koja seže izvan naivne pretpostavke da ona odražava ekonomske oblike, i to čini oslobađajući se tisućljetnih pobuda, kao i sekularne utopijske vizije koja u terminima teorije revolucije može zamagliti naš obzor. On naprotiv miješa, hibridizira, uzburkava i revolucionira oba oblika teorije: uvijek mora trijumfirati politička volja proletarijata u kojoj se tijelo i um, život i strast, pobuna i namjera mogu konstituirati u obliku biopolitičkog subjekta. Taj subjekt je "radnička klasa", a njegovi "predvodnici", duša proletarijata u njegovom tijelu. Rosa Luxemburg koja se u svojim razmišljanjima uvelike razlikovala od Lenjina, vrlo mu je bliska u ideji da je komunistički projekt biopolitičkog karaktera.

Svojim različitim putanjama Luxemburgina krivulja i Lenjinov pravac sijeku se kada se tiču života masa i artikulacije njihovih potreba, kao fizičkih, tjelesnih potencijala koji sami mogu utemeljitii dani sadržaj apstraktnom nasilju revolucionarne intelektualnosti. Takav je napredak u komunističkoj političkoj ontologiji nedvojbeno misteriozan, ali zasigurno ništa manje stvaran - pokazujući kroz svoj biopolitički aspekt nevjerojatnu modernost komunističke misli, naročito u okvirima tjelesne cjelovitosti slobode koju ona izražava i želi proizvoditi. Tu nalazimo pravog Lenjina, u tom materijalizmu tijela koja streme oslobođenju i materijalnosti života kojemu revolucija (i samo revolucija) dopušta da se obnavlja. Lenjin dakle ne predstavlja apologiju autonomije političke sfere, nego revolucionarni izum tijela.

LENJIN PREKO LENJINA Ali eksploatacija, borba protiv eksploatacije: što nam ti pojmovi danas znače? (ne jučer, niti prije sto godina)? Koji je to današnji status tijela koje se transformiralo za vrijeme avantura i građanskih ratova 20. stoljeća? Što je novo tijelo komunističke borbe?

Za vrijeme ranih 60. (i kasnije sve većim intenzitetom) ova su pitanja izbila na vidjelo, pitanja na koja, činilo se, nije moguće odgovoriti. No preostalo je uvjerenje da se kod ovakvih pitanja ne treba samo egzegetski vjerno preispitati samu Lenjinovu misao, nego se mora postaviti u novi okviri - tako reći - "preko Lenjina".

Prvi je, dakle, problem bio očuvanje smisla lenjinizma unutar tekućih transformacija uvjeta proizvodnje i odnosa moći koje su ih oblikovale, zajedno s pratećim mutacijama subjekata. Drugi problem, proizašao iz prvog, jest kako učiniti lenjinizam (tj. potrebu za organizacijom revolucije protiv kapitalizma i za uništenje države) primjerenim sadašnjoj konzistenciji proizvodne stvarnosti i novom nastojanju subjekata.

Što danas znači upitati se kako je osvajanje moći i dokidanje države moguće u povijesnom periodu koji gleda (da anticipiramo ključni moment) kako kapital uspostavlja svoju hegemoniju nad Općim intelektom. Sve se promijenilo. Za razliku od Lenjinova iskustva i teorije, tehnička i politička kompozicija radne snage koja sudjeluje u današnjim sustavima proizvodnje i kontrole u potpunosti je nova, s rezultatom da je iskustvo eksploatacije u potpunosti izmijenjeno. Danas je priroda proizvodnog rada u osnovi imaterijalna, dok je proizvodna suradnja u potpunosti društvena: to znači da se rad danas podudara sa životom, kao suradnja s mnoštvom. Na taj se način unutar društva kao cjeline (a ne više samo u tvornicama) rad proteže kroz proizvodne mreže koje su sposobne obnavljati potrošačka dobra, koristeći kompleks ljudskih racionalnih i afektivnih želja. To protezanje određuje eksploataciju. Toliko o tehničkoj kompoziciji. No problem se vraća kada razmotrimo i političku kompoziciju ove nove radne snage jer ona (kvalificirana utjelovljenjem alata, što je u slučaju imaterijalnog rada mozak) na tržištu predstavlja kao vrlo pokretna (pokretljivost je znak bijega od disciplinarnih formi kapitalističke proizvodnje) i krajnje fleksibilna - znak političke autonomije, potrage za samoprocjenom i odbijanjem predstavljanja. Kako možemo smjestiti lenjinizam unutar ovih novih uvjeta radne snage? Kako se bijeg i samoprocjena imaterijalnog radnika može transformirati u novu klasnu borbu, kao organiziranu želju za prisvajanjem društvenog bogatstva u svrhu oslobađanja subjektivnosti? Kako možemo povezati ovu krajnje drukčiju stvarnost sa strateškim projektom komunizma? Kako možemo preoblikovati staro u radikalno novo otvaranje prema novom, koje se međutim, što Machiavelli i zahtjeva od svake prave revolucije, vraća svojim korijenima, u ovom slučaju lenjinizmu?

Marxovo je razmišljanje bilo povezano s proizvođačkom fenomenologijom industrijskog rada: kao rezultat te koncepcije partije i društvene diktature proletarijata bilo je u osnovi samoupravljanje. Lenjin je, od samog početka, vezan za ideju partije predvodnice koja je u Rusiji - čak i prije revolucije - trebala anticipirati prijelaz od manufakture prema "teškoj industriji", a upravljanje je sebi zadao kao strateški cilj. Za Lenjina i Marxa veza između tehničke kompozicije proletarijata i političke strategije naziva se "komuna" ili "komunistička partija" - i upravo je ova "komuna" ili "stranka" uzrokovala prepoznavanje realnosti te je predložila punu cirkulaciju među (subverzivnim) političkim strategijama i (biopolitičkom) organizacijom masa. Partija je bila motor koji je pokretao produktivnost subjektivnosti - odnosno, alat koji je upotrebljen da proizvede subverzivnu subjektivnost.

Naše je pitanje: koja je proizvodnja subjektivnosti za osvajanje moći moguća u današnjem i materijalnom proletarijatu? Ili da se drukčije izrazimo: ako se kontekst današnje proizvodnje sastoji od društvene suradnje i imaterijalnog rada - koji ćemo nazvati Opći intelekt - kako možemo konstruirati tijelo ovog Općeg intelekta, za što bi komunistička organizacija trebala biti poluga, točka generiranja novih revolucionarnih tjelesnosti, snažna baza produkcije subjektivnosti? Kada možemo prijeći u prostor "Lenjina preko Lenjina".

SUBVERZIVNO TIJELO OPĆEG INTELEKTA Neizbježno je uvesti sljedeću pretpostavku, gotovo u obliku parenteze. Ali kao što se nekad dogodi u sokratovskim argumentima, takva parenteza može proizvesti dokaz koncepta samog. Postoji slavno poglavlje Marxovih *Grundrisse* naslovljeno "Poglavlje o mašinama" u kome Marx konstruira "prirodnu povijest" (što će reći linearnu, kontinuiranu, neizbježnu) kapitala, koja evoluira prema Općem intelektu... Opći intelekt je proizvod kapitalističkog razvoja... zaključak koji nije bez svojih dvoznačnosti za nas, kao što nije bio ni za Lenjina (koji očigledno nije bio upoznat s *Grundrisse*, mada je posjedovao logiku raskida koju uzdiže marksistička misao i koja je onemogućavala prirodni kontinuitet kapitalističkog razvitka). Doista, osim objektivističke iluzije koja se često potkrada političkoj ekonomiji, i za Marxa su događaji išli ovim slijedom: razvoj koji generira Opći intelekt u njegovim je očima neprirodan proces, s jedne strane puca od životnosti (vitalne sile proizvodnje i reprodukcije koje čine biopolitički kontekst kapitalističkog društva), s druge strane ovaj je proces izrazito kontradiktoran (Opći intelekt nije u stvari samo produkt borbe protiv nadničarskog rada nego predstavlja i antropološki trend utjelovljen u odbijanju rada: naposljetku to je i - revolucionirani - rezultat tendencijskog opadanja stope profita kapitalizma.

Tu se nalazimo u posve biopolitičkoj situaciji. Ono što povezuje Marxa i Opći intelekt s Lenjinom i nama samima je činjenica da smo svi mi, muškarci i žene, akteri u svijetu proizvodnje koji konstituira život ‡ da smo u biti "meso" razvoja, sama stvarnost kapitalističkog razvoja, novo meso u kome su moći znanja nerazdvojno isprepletene s moćima proizvodnje, isto kao što su znanstvene aktivnosti - isprepletene singularnije i senzualnije - sa strastima. Taj bios (odnosno tu biopolitičku stvarnost koja karakterizira industrijsku revoluciju nakon 1968) određeni autori i *maîtres à pensée* (koji su se deklarirali komunistima kad je postalo napeto) odlučili su nazvati CsO - *corps sans organes*

Image No. 47

(tijelo bez organa). No ja ga nazivam mesom. Možda ono ima snage da postane tijelo i konstruira sebi potrebne organe. Možda, jer da bismo učinili ove događaje stvarnima, potreban nam je demiurg, odnosno vanjski predvodnik koji može transformirati to meso u tijelo. Tijelo Općeg intelekta. Ili možda, kako su to sugerirali drugi autori, nije li nastajuće tijelo Općeg intelekta možda određeno riječju koju artikulira sam Opći intelekt, na takav način da Opći intelekt sam postaje demiurg svog vlastitog tijela?

Osobno ne vjerujem da imamo moć da prepoznamo put kojim trebamo poći, samo će originalni pokret borbe to moći odlučiti. Međutim, ono što je izvjesno glede sazrijevanja Općeg intelekta jest da moramo anticipirati okušavanje. Samo će se na taj način, suprotstavljanjem prirodnoj povijesti kapitala, nerazrješive suprotnosti koje je otkrio Marx u vezi s genealogijom Općeg intelekta konstituirati kao subverzivna sila. Definiranje tijela Općeg intelekta zapravo je jednako potvrdi moći subjekata koji je nastanjuju, nasilju kriza koje potresaju njegovu dvoznačnost, sudaru teleologija koje ga prožimlju, odluci gdje je naše stajalište u tom kaosu. Ako odlučimo da je u Općem intelektu subjekt moćan jer je nomadski i autnoman, te da zato sile suradnje pobjeđuju sile tržišta, te da teleologija komune dominira nad onom privatnog pojedinca - onda ćemo već zauzeti stav preko pitanja tijela Općeg intelekta. To je ustav rođen iz militantnosti individua, konstruiranih kroz imaterijalni i kooperativni rad, koje su odlučile živjeti kao subverzivno udruženje. Time vidimo da je "biopolitika lenjinizma" usađena u nove kontradikcije "preko Lenjina". S Lenjinom odlučujemo da od tijela Općeg intelekta napravimo subjekt organizacije novog načina života.

PROSTORI I TEMPORALNOSTI "Preko Lenjina" ne znači samo prepoznavanje nove realnosti i obnovljeno otkriće hitne potrebe za organizacijom: također mora postojati i prostorna determinacija oslobodilačkog projekta. Tijelo je uvijek lokalizirano upravo kao što i postoji u ovom ili onom određenom vremenu. Proizvodnja subjektivnosti - da bi bila efikasna - treba prostornu i vremensku determinaciju. U ovom slučaju Rusija - određeno mjesto u određenom vremenu - za Lenjina je ovo određenje apsolutno - sad i ovdje ili nikad? No koji su prostor i vrijeme otvoreni za subverzivnu organizaciju i moguću revoluciju imaterijalnog proletarijata, "egzodičnog" i autonomnog?

Identifikacija prostorne dimenzije novog lenjinističkog projekta zadatak je nabijen poteškoćama. Živući u Imperiju, mi znamo da je svaka revolucionarna inicijativa koja ograničava samu sebe na zatvoreni prostor (čak i ako je to velika nacionalna država) osuđena na propast. Očito je da je jedina prepoznatljiva Zimska palača koju imamo danas Bijela kuća, koju je, moramo priznati, malo teže napasti... štoviše, što više jača imperijalna moć, njena politička reprezentacija postaje kompleksnija i globalno integriranija. I ako mu je vrh u SAD-u, Imperij nije američki - to je zapravo Imperij kolektivnog kapitala. Naprotiv, prepoznati da ne postoji prostor za partiju ako nije Internacionalna banalno je, ako ne i krajnje nebitno. Zapravo, teoretska reafirmacija točke oslonca za polugu kojom se subverzivne sile mogu multiplicirati više nije presudna za obnovu lenjinizma. Ono što nas interesira u razmatranju "Lenjina preko Lenjina" jest da konkretno prepoznamo točku u imperijalnom lancu gdje je moguće prisiliti realnost. To više nije i nikada neće biti slaba točka: biti će tamo gdje je otpor, pobuna i hegemonija Općeg intelekta - to jest, konstitutiva moć Općeg intelekta - najjača. Dok je formalna baza revolucionarnih sredstava proizvodnje subjektivnosti još uvijek Internacionala,

u konkretnim političkim i materijalnim terminima više nije prostor nego mjesto, više nije obzor nego točka na kojoj događaj postaje moguć. Za partiju, dakle, subjekt prostora podređen je specifičnom *kairosu*, vremenu neprimjerenoj moći događaja - strelicu je odaslao Opći intelekt da bi se mogao prepoznati kao tijelo.

Ako razmotrimo temporalnost neolenjinističke partije u postfordističkoj globalizacijskoj epohi, rasprava je na određeni način analogija onomu što smo rekli do sada. Isto je i za vrijeme i za prostor, odlučnosti su otpale. Ekonomska i politička povijest postaju sve teže za definiranje prema ritmičkim sekvencama, dok se redovne cikličke izmjene između epoha eksploatacije i kreativnih perioda klasne borbe mijenjaju do neprepoznatljivosti, unatoč činjenici da je upravo to karakteriziralo cijelo stoljeće od 1870. do 1970. Koja je temporalnost danas na raspolaganju lenjinističkoj partiji da je može kontrolirati, koristiti i mijenjati? I ovdje su granice krajnje zamućene: kao što smo raspravom o pitanjima prostora i mjesta vidjeli kako nacionalna država postaje feud Imperija i kako su razvijena sjeverna i nerazvijena južna hemisfera sada jedna unutar druge, isprepletene u istoj sudbini, tako su i temporalnosti nerazlučive. Samo će specifičan *kairos* omogućiti tijelu Općeg intelekta da nastane.

No što sve to zapravo znači? Uz sve razmatranje ne dolazimo do teoretskog zaključka. Nikada, kao u ovom slučaju, nije postojala tako velika potreba za militantnom akcijom i pokusom. Do sada je već jasno svima nama da je lenjinistička aparatura intervencije na slaboj točki u kritičnom, objektivno određenom trenutku, krajnje je neefikasan. Jasno je da će samo tamo gdje postoji imaterijalna radna snaga kojoj je energija viša od energije sila kapitalističke eksploatacije projekt oslobođenja biti moguć. Antikapitalistička odluka postaje efektivna samo tamo gdje je subjektivnost najjača, gdje je moguće graditi "građanski rat" protiv Imperija.

DIKTATURA BEZ SUVERENITETA ILI "APSOLUTNA DEMOKRACIJA" Ovdje moramo priznati da naše razmišljanje nije bilo uvjerljivo koliko bi naša početna sokratovska privlačnost imala pravo očekivati. Iako je točno da smo - za reafirmaciju figure lenjinističke partije (koja postaje suučesnik u moći i konstituira slobodu kroz vremenu neprimjerenu i apsolutnu odluku) - postavili nekoliko važnih premisa (nastanak Općeg intelekta i mogućnosti da mu se da tijelo, tendencijska središnjost imaterijalnog rada, fenomen bijega i nomadizma, autonomije i samoprocjene koje ovaj kontekst nosi: naposljetku kontradikcije koje obilježavaju vezu između globalizacije i kompleksnog isprepletanja njegova unutarnjeg ustroja sa silama otpora i subverzije) - moramo istovremeno priznati da unatoč svemu nismo uspjeli doći do pravih zaključaka. Ako ne možemo osigurati sadržaj, određenje i jedinstvenu moć kojom ćemo ispuniti sliku, prepuštanjem *kairosu* riskiramo gubitak najosnovnijeg. Dok ovo pozivanje na *kairos* može dati oblik proizvodnji subjektivnosti, bez subverzivnih izjava i sadržaja on će biti snažno izložen čistoj tautologiji... Naš je zadatak da proizvedemo sadržaj za *kairos* Općeg intelekta, da nahranimo njegovo revolucionarno tijelo. U čemu se, dakle, mogli bismo se priupitati, sastoji revolucionarna odluka danas? Kojim je sadržajem karakterizirana? Da bismo odgovorili, moramo nakratko zaobići odgovor. Moramo imati na umu ograničenja (koja su svejedno učinila veliki skok naprijed od manufakture ruske socijalne demokracije) lenjinističkog gledišta čija je revolucionarna odluka, uspostavljajući se kao konstitutivna moć, u biti određena prema određenom obliku industrije:

zapadnom - točnije, američkom - modelu. Moderni je industrijski razvoj bio leš u podrumu razvoja boljševičke revolucionarne teorije. Model revoluoionarnog upravljanja - odnosno rad ruskih ljudi koji su ga uspostavili - bio je određen i kasnije izopačen, ovom premisom.

Danas je situacija drastično izmijenjena. Ne postoji više radnička klasa koja oplakuje manjak programa upravljanja društvom i industrijom, bilo da je ono izravno ili posredovano državom. Čak i kada bi se takvi procesi reaktualizirali, ne mogu više doseći hegemoniju nad proletarijatom ili intelektualnošću mase: niti mogu imati ikakva efekta na kapitalističku moć koja se preselila na druge zapovjedne nivoe (financijske, birokratske, komunikacijske). Danas revolucionarna odluka mora biti utemeljena na potpuno drugačijoj shemi: ne pretpostavljajući više preleminarnu os industrijskog i/ili ekonomskog razvoja, predložit će zauzvrat program oslobođenog grada u kojem se industrija povinuje životnim potrebama, društvo znanosti, a rad masama. Ovdje konstitutivna odluka postaje demokracija mase.

To nas dovodi do zaključka: Ono što se traži od partije jest veliki i sveobuhvatni radikalizam da bi se moglo transformirati pokret u praksu konstitutivne moći. Dokle god ona anticipira zakon, konstitutivna moć uvijek je oblik diktature (no postoje diktature i diktature: fašistički oblik nije isti kao i komunistički, iako ne preferiramo ovaj zadnji). Činjenica ostaje da je politička odluka uvijek pitanje produkcije subjektivnosti koja zauzvrat uključuje i proizvodnju konkretnih tijela, masa i/ili mnoštva tijela - tako da je svaka subjektivnost nužno različita.

Ono što nam je danas zanimljivo jest subjektivnost Općeg intelekta, koja mora koristiti silu da bi promijenila svijet - silu koju će organizirati konstitutivna moć. Naravno, provedba konstitutivne moći može imati pozitivne i negativne efekte. Ne postoji mjera koju možemo koristiti da unaprijed odaberemo kriterij onoga što će mase kreirati. Da bismo izbjegli nesporazume i optužbe da radimo za diktaturu prikrivenu velom jezika hipokrizije, a koji je danas opasniji no ikad - jer leži skriven u vulgarnosti društvene sfere što kontrolira masovna potrošnja - moramo napomenuti da se diktatura za kojom žudimo, i za koju mislimo da je našla blago ponovno otkrivši Lenjina, može nazivati i "apsolutna demokracija". To je termin koji je upotrijebio Spinoza da opiše oblik vladavine koju masa provodi nad samom sobom. Spinoza je iskazao veliku hrabrost povezujući pridjev "apsolutna" s jednim od jednakih oblika vlast, naslijeđenih iz antičkih teorija: monarhija protiv tiranije, aristokracija protiv oligarhije. Kako Spinozina "apsolutna demokracija" nema ništa s teorijom oblika vladavine zavređuje biti, zasuta negativnim epitetima, a i bila je. Svejedno, "apsolutna demokracija" termin je koji savršeno odgovara izumu novog oblika slobode, odnosno proizvodnji "nadolazećeg" naroda.

No ako postoji temeljni razlog koji podržava naš prijedlog "apsolutne demokracije", to je shvaćanje da je ovaj termin u potpunosti nezagađen (zbog naravi vremena i prostora u postmodemi) modernim konceptom suverenosti. Moramo dakle - i možemo, ako prepoznamo njenu biopolitičku prirodu - iznijeti Lenjinovu misao izvan modemog univerzuma (suverenog industrijskog modela) u kojemu je dosad bio zatočen i prevesti njegovu revolucionarnu odluku u novu proizvodnju komunističke i autonomne subjektivnosti unutar postmodernih mnoštava.

THE BIOPOLITICAL ASPECT OF LENINISM "To speak of Lenin is to speak of the conquest of power. Whether one exalts or criticises it, it is pointless to collocate his work or actions on any other horizon: the conquest of power is the only Leninist theme". Thus Western political science pays homage to Lenin, paradoxically exalting his "sombre grandeur". Might it not be said that even Mussolini and Hitler dreamt of being Lenin? What is certain, however, is that at the end of the civil wars that marked the 20th century, bourgeois political science has finally granted its acknowledgement to Lenin, the victor of October 17, the man of untimely decision and unshakeable determination.

A DISGUSTING ACKNOWLEDGEMENT In what indeed consists this notion of "seizing power" in revolutionary Marxism? Both in the workers movements of the 19th and 20th centuries and in the Communist movement itself there is in fact no "seizing of power" that is not connected with the "abolition of the state". Lenin is no exception, since his own extraordinary adventure is linked to just such a project, which alone is enough to place his achievement a million miles from bourgeois political science's ambiguous exaltation of it. Undoubtedly Lenin's project was only ever half-realised: though succeeding in its conquest of power, it failed to abolish the state. Undoubtedly too the very State that should have withered away, has instead become so strong and vicious as to dispel for entire generations of communist militants the hope that the conquest of power can be conjoined with the abolition of the State. And yet the problem remains. To return to the question of Lenin means asking ourselves once again whether it is possible to take up that path which at once subverts the existing order of things and invents a new world of freedom and equality, destroying the West's metaphysical *arche* - both as principle of authority and as tool of social exploitation - along with its political hierarchy and control of the forces of production. Phrasing the question thus, we must immediately add a further note, given that capitalist power is composed of two indistinguishable poles: state control and a social structure based on exploitation, and that it is the aim of revolution - when it is Communist - to attack and destroy both. Which is that for Lenin (as for revolutionary Marxism in general) the communist struggle is necessarily biopolitical. It is so because it involves every aspect of life, but above all because the communists' revolutionary political will attaches itself to the bios, which it critiques, constructs and transforms. In this sense Lenin removes political science from any idealistic simplification or notion of "reason of State" as he does from the illusion that the political can be defined in terms of bureaucracy or quick decision-making. Yet even more radically he refuses any separation of the political from the social and human spheres. In terms of his own political thought, Lenin begins by freeing the analysis of the state from the (ancient, oft-repeated and invariably mystificatory) theory of forms of government; he then proposes an analysis of the political sphere that goes beyond the naive hypothesis of its mirroring economic forms, and he does this by freeing himself from millenarian pulsions, as well as from secular Utopian visions which, in terms of a

theory of revolution, might confound our sight. Contrariwise, he mixes, hybridises, shakes up and revolutionises both forms of theory: what must always emerge triumphant is the political will of the proletariat in which body and reason, life and passion, rebellion and design may constitute themselves in the form of a biopolitical subject. And that subject is "the working class" and its "vanguard", the soul of the proletariat in its body.

Rosa Luxemburg, though in many ways very different from Lenin, is on this point of the communist project's biopolitical character extremely close to him. By their different routes, the curve of Luxemburg and the straight line of Lenin intersect in regarding the life of the masses and the entire articulation of their needs as a physical, corporeal potential which alone can ground and give content to the abstract violence of revolutionary intellectuality. Such a progress in communism's political ontology is undoubtedly mysterious though nonetheless real for that - showing, through its biological aspect the extraordinary modernity of communist thought, particularly in terms of the corporeal fullness of the freedom it expresses and desires to produce. And this is where we find the real Lenin, in this materialism of bodies which strive to free themselves and in the materiality of life which revolution (indeed only revolution) permits to renew itself. Lenin thus represents not an apology for the autonomy of the political sphere but the revolutionary invention of a body.

LENIN BEYOND LENIN But exploitation, the struggle against exploitation: what do these things mean for us today (and not yesterday nor a century ago)? What is the present status of that body which transformed itself during the adventures and civil wars of the 20^{th} century? What is the new body of communist struggle?

It was during the early 1960s (and afterwards with ever increasing intensity) that these questions came to the fore, questions there seemed no great possibility of resolving. And yet there remained the conviction that regarding such questions, not only must Lenin's thought be re-examined with exegetic fidelity, but it must also be reframed - as it were - "beyond Lenin".

The first problem was therefore that of preserving the sense of Leninism within the ongoing transformation of conditions of production and the power relations that informed them, along with the accompanying mutation of subjects. A second problem which arose from the first was how to render Leninism (i.e. the demand for the organisation of a revolution against capitalism and for the destruction of the State) adequate to the current consistency of productive reality and to the new insistence of subjects. Which today means asking how the conquest of power and abolition of the state are possible in a historical period which sees (to anticipate a key point) capital establishing its hegemony over the General Intellect.

Everything has changed. With respect to Lenin's own experience and theories the technical and political composition of the work force involved in today's systems of production and control is entirely new, with the result that the experience of exploitation has itself been completely transformed. These days, in fact, the nature of productive labour is fundamentally immaterial, while productive co-operation is entirely social: this means that work is now coextensive with life just as co-operation is with the multitude. It is therefore within society as a

whole (and no longer simply in the factories) that labour extends productive networks capable of renovating the work of consumer goods, putting to work the complex of man's rational and affective desires. The same extension determines exploitation. So much for technical composition. But the problem returns when we consider also the political composition of this new workforce since (qualified by the incorporation of the utensil, which in terms of immaterial labour is the brain) it presents itself on the market as extremely mobile (a mobility which is also a sign of its flight from disciplinary forms of capitalist production) and highly flexible - sign of political autonomy, the search for self-evaluation and refusal of representation. How can we posit Leninism within these new conditions of the workforce? How can the flight and self-evaluation of the immaterial worker be transformed into a new class struggle, in terms of an organised desire to appropriate social wealth and liberate subjectivity? How can we connect this wholly different reality to the strategic project of communism? How can the old be remodelled in terms of a radical opening towards the new, that is nonetheless - as Machiavelli demanded of every real revolution - "a return to origins", in this case to Leninism?

Marx's own thinking was tied to the manufacturing phenomenology of industrial labour: as a result of which his conception both of the party and of the proletariat's social dictatorship was fundamentally one of self-management. Lenin was, right from the outset, bound to a vanguardist notion of the party that in Russia - even before the Revolution - was to anticipate tha passage from manufacturing to "large-scale industry", which it would then give itself the strategic objective of governing. For Lenin as for Marx the relationship between the technical composition of the proletariat and political strategy went by the name of "commune" or "Communist party" - and it was this "Commune" or "Party" who effected recognition of the real and who proposed a full circulation between (subversive) political strategy and (biopolitical) organisation of the masses. The party was the engine that powered the production of subjectivity - or rather, it was the utensil employed to produce subversive subjectivity.

Our question is thus: what production of subjectivity for seizing hold of power is possible for today's immaterial proletariat? Or put another way: if the context of present-day production is consituted by the social cooperation of immaterial labour - to which we shall give the name the General Intellect - how can we construct the subversive body of this general intellect, for which communist organisation would be the lever, the point of generation of new revolutionary corporealities, the powerful base of the production of subjectivity? At which point we move into the realm of "Lenin beyond Lenin".

THE SUBVERSIVE BODY OF THE GENERAL INTELLECT It is inevitable that we introduce this point here, almost in the form of a parenthesis. But as sometimes happens in Socratic argument, such a parenthesis may provide evidence of the concept itself. There is a famous chapter of Marx's *Grundrisse* entitled "Chapter on machines" in which Marx appears to construct a "natural history" (that is to say one which is linear, continuous and necessary) of capital, that evolves towards the general intellect... the general intellect is the product of capi-

Image No. 49

talist development... a conclusion that is not without its ambiguities for us as it was already for Lenin himself (who evidently was not familiar with the *Grundrisse*, though he possessed the logic of capitalist development). In effect, aside from the objectivist illusion that often finds its way into the critique of political economy, for Marx too this is the way things are: the development which generates the General Intellect is in his view a process that is anything but natural: it is, on one hand, bursting with life (all the vital forces of production and reproduction that go to make up the biopolitical context of capitalist society); on the other this process is intensely contradictory (the General Intellect is in fact not merely the product of the struggle against wage labour but also represents that anthropological trrend embodied in the refusal of work): and lastly it is also the - revolutionised - result of the tendential decline of capitalism's rate of profit.

Here we find ourselves in an entirely biopolitical situation. What unites the Marx of the General Intellect with Lenin and ourselves is this: the fact that we are all actors, men and women, in that world of production which constitutes life - that we are in essence the flesh of development, the very reality of capitalist development, this new flesh in which the powers of knowledge are inseparably mixed with those of production, as scientific activities are - in the most singular and voluptuous manner - with passions. Now, this bios (or rather this biopolitical reality that characterised the post 1986 industrial revolution) certain authors and *maitres à pensée* (who when the night got darker declared themselves to be Communists) chose to call the CsO - Corps sans Organes. But I continue to call it flesh. Perhaps it has the strength to become a body and to constitute for itself all the organs it requires. But only perhaps: because in order to make the event real, what is required is a demiurge, or rather an external vanguard that can transform this flesh into a body. The body of the General Intellect. Or perhaps, as other authors have suggested, might the becoming body of the General Intellect not be determined by the word which the General Intellect itself articulates, in such a way that the General Intellect becomes the demiurge of its own body?

I myself don't believe that we have the power to identify which road to take; only a genuine movement of struggle will be able to decide that. What is certain, however, is that in terms of the maturation of the General Intellect, we must anticipate its experimentation. Because only in this way, by opposing to the natural history of capital those indissoluble contradictions which Marx invented, will the genealogy of the General Intellect be constituted as a subversive force. Defining the body of the General Intellect is in fact tantamount to affirming the power of the subjects who populate it, the violence of the crises that shake its ambiguity, the clash of teleologies that traverse it: and to decide where we stand in this chaos. If we decide that in the General Intellect the subjeci is powerful because nomadic and autonomous; that therefore the forces of co-operation win out over those of the market; and that the teleology of the commune predominates over that of the private individual - then we will have taken a stand over the question of the body of the General Intellect. It is a constitution born from the militancy of individuals constructed through immaterial and co-operative labour who have decided to live as a

subversive association. We thus find the "biopolitics of Leninism" embedded within the new contradictions of the "beyond Lenin". It is with Lenin that we decide to make of the body of the General Intellect the subject of the organisation of a new way of life.

SPACES AND TEMPORALITIES However, "beyond Lenin" does not simply mean the recognition of a new reality and thus a renewed discovery of the urgent need for organisation: there must also be the spatial and temporal determination of a liberatory project. The body is always localised just as it always exists in this or that particular time. The production of subjectivity - in order to be effective - requires spatial and temporal determination. In the case of Russia - a particular place in a particular time - for Lenin this determination will be absolute - here and now, or never! But what space and time are open to the subversive organisation and possible revolution of an immaterial proletariat that is "exodic" and autonomous? Identifying the spatial dimension of a new Leninist project is a task that is fraught with difficulties. Living in the Empire, we know that any revolutionary initiative which limits itself to a confined space (even if this be a large nation state) is doomed. It is clear that the only recognisable Winter Palace we have nowadays is the White House, which it must be admitted is somewhat difficult to attack... Moreover, the more imperial power reinforces itself, the more complex and globally well-integrated its political representation becomes. Though its summit may be in the US, the Empire itself is not American - it is rather the Empire of the collective capital. Contrariwise: recognising that there is no space for the party if not the International is tantamount to uttering a banality, if not somethinig wholly inessential. No longer decisive for the renewal of Leninism, in fact, is the theoretical reaffirmation of a particular point of leverage by which the forces of subversion can be multiplied. What is of interest to us in considering "Lenin beyond Lenin" is to concretely identify the point in the imperial chain where it may be possible to force reality. Now, this is no longer a weak point, nor will it ever be again: rather it will be where resistance, insurrection and the hegemony of the General Intellect - that is to say the constituent power of the new proletariat - is at its strongest. Thus while the formal base of the revolutionary device of production of subjectivity is still the International, in concrete, political and material terms there is no longer a space but a place, no longer a horizon but a point, the point at which the event becomes possible.

For the party, therefore, the subject of space is subordinated to a specific *kairos*, the untimely power of an event - this is the arrow shot by the General Intellect so as to recognise itself as a body. Regarding the temporality of the neo-Leninist party in the epoch of post-Fordist globalisation, the discourse is in certain ways analogous to what we have said so far. The same goes for time as for space, determinations have fallen away. Economic and Political history become increasingly harder to define according to rhythmic sequences, while the regular cyclic alternation between epochs of exploitation and creative periods of class struggle has altered beyond all recognition, despite the fact that it is what characterised an entire century from 1870 to 1970. What temporality there-

fore is given to today's Leninist party that it may take control of, use and transform? Here too the confines are extremely blurred: just as in reasoning over the question of spatiality and place we saw how the nation-state had become a feud of the Empire and how the developed Northern hemisphere and the underdeveloped Southern hemisphere were by now inside one another, interwoven in the same destiny, so too temporalities have become indistinguishable. Only a specific *kairos* will enable the body of the General Intellect to emerge.

But what does all this actually mean? Regarding these considerations we can come to no theoretical conclusion. Never as in this case has there been so great a need for militant action and experimentation. It is by now clear to all of us that the Leninist device of intervention on a weak point at a critical, objectively determined moment, is completely ineffective. Just as it is clear that it is only where the immaterial workforce's energy is higher than that of the forces of capitalist exploitation - only there will a project of liberation become possible. Anti-capitalist decision becomes effective only where subjectivity is at its strongest, where it is able to build a "civil war" against the Empire.

DICTATORSHIP WITHOUT SOVEREIGNITY, OR "ABSOLUTE DEMOCRACY" At this point we have to admit that our reasoning has not been as convincing as our initial Socratic appeal would have right to expect. While it is true that - to reaffirm the figure of the Leninist party (which involves itself in power and constitutes freedom through an untimely and absolute decision) - we have established several important premises (the emergence of the General Intellect and the possibility of giving it body; the tendential centrality of immaterial labour; the phenomena of flight and nomadism, autonomy and self-evaluation that this context gives rise to; lastly the contradictions that mark the relationship between globalization and the complex interweaving of its internal devices with forces of resistance and subversion) - we must at the same time acknowledge that in the wake of all this we have failed to reach any real conclusions. If we cannot provide a content, a determination and a singular power with which to fill in the picture, in entrusting ourselves to the *kairos* we risk losing the essential. For while this appeal to the *kairos* may give form to the production of subjectivity, without subversive utterances and contents it is at the same time terribly exposed to pure tautology... It is our task then to give content to the *kairos* of the General Intellect, to give food to its revolutionary body. What, therefore, we might ask, would constitute a revolutionary decision today? By what contents is such a decision characterised?

To respond to this question we must first make a short detour. We must bear in mind the limitations (which nonetheless constituted and enormous leap forward from the manufacturing culture of Russian social democracy) of the Leninist point of view whose revolutionary decision, establishing itself as constituent power, was in reality informed by a particular model of industry: the western - more specifically American - model. Modern industrial development was the skeleton in Bolshevik revolutionary theory's closet. The model of revolutionary management - or rather the work of the Russian people who constituted it - was determined, and in the long run

Image No. 50

perverted, by this premise. Today the situtation has radically altered. There is no longer a working class to cry over the lack of a management programme for industry and society, whether this be direct or mediated by the State. And even were such a project to be reactualised, it could no longer gain hegemony over the proletariat or the intellectuality of the masses; nor could it have any effect on capitalist power that has by now shifted to other levels (financial, bureaucratic, communicational) of command. Today then, revolutionary decision must be grounded on a completely different constituent scheme: no longer positing a preliminary axis of industrial and/or economic development, it will propose instead the programme of a liberated city where industry bends to the needs of life, society to science and work to the multitude. Here, the constituent decision becomes the democracy of the multitude. And so we come to the conclusion of our paper. What is required of the party is a great and sweeping radicalism in order to transform the movement into the practice of constituent power. In as far as it anticipates law, constituent power is always a form of dictatorship (but then there is dictatorship and dictatorship: the fascist form is not the same as the communist, though we do not consider the latter preferable to the former). The fact remains that political decision is always a question of production of subjectivity which in turn involves the production of concrete bodies, of masses and/or multitudes of bodies - thus every subjectivity is necessarily different from others.

Today what is of interest to us is the subjectivity of the General Intellect, which in order to transform the world around it must use force - a force that shall be organized by the constituent power. Of course also this exercise of constituent power may have both positive and negative effects. There is no measure we can use to decide in advance the criteria for what the multitudes will create. However, so as not to be misunderstood, nor be accused of working for an indiscriminate dictatorship which is veiled by a language of hypocrisy and which is today more dangerous than ever - since it lies hidden in the vulgarity of a social sphere ruled by homogenous consumption - we shall say that the dictatorship we desire and that we believe to be the treasure of a rediscovered Lenin, may also be termed "absolute democracy". This is the term Spinoza used to describe the form of government that the multitude exercised over itself. Spinoza showed great courage in adding the adjective "absolute" to one of the equivalent forms of government that had been passed down through the theory of the ancients: monarchy against tyranny, aristocracy against oligarchy, democracy against anarchy. Because Spinoza's "absolute democracy" has nothing to do with the theory of the forms of government, for whom it deserved to be, and indeed has been, covered with negative epithets. However "absolute democracy" is a term particularly suited to describing the invention of a new form of liberty, or better, the production of a people "to come". But if there is one fundamental reason that supports our proposal of "absolute democracy" it is the realisation that this term is wholly uncontaminated (on account of the very nature of the spaces and times of the postmodern) by the modern concept of sovereignity. We must therefore - and we can, provided that we acknowledge its biopolitical nature - bear Lenin's thought out of the modern universe (the sovereign industrial model) in which it has so far dwelt, and translate its revolutionary decision into a new production of communist and autonomous subjectivity within the postmodern multitudes.

Simpozij

"Prema novom kazalištu jugoistočne Europe"

piše

Tonči Valentić

Beograd, 18. - 22. 9. 2001.

Symposium

"Towards the New Theatre of South-eastern Europe"

. **by**

Tonči Valentić

Belgrade, 18. - 22. 9. 2001

Translated by
Vid Mesarić
page
242

Nalazeći se na "temporalnoj" i "egzistencijalnoj" granici između dva stoljeća i milenija, a istodobno u vremenskom i fizičkom prostoru tranzicije kojem je potrebna revitalizacija u umjetničkom i napose organizacijskom smislu, javljaju se sasvim opravdana pitanja u kakvom odnosu danas stoje teatar i teorija, te koji su zajednički problemi i iskustva teatara koji djeluju na područjima nekad nam zajedničke države. S jedne strane dakle govorimo o vječnom odnosu kazališne teorije i prakse, odnosno njihovim strategijama odnošenja i "taktikama činjenja", a s druge strane riješ je o specifičnim problemima jedne sredine u kojoj tek treba stvoriti/proizvesti teoriju za nadolazeću kazališnu/plesnu reformu ili pak "revoluciju". U tom je smislu nakana ovog beogradskog simpozija u organizaciji CENPI-ja (Centra za novo pozorište i igru) zapravo bila predstavljanje produkcije lokalnih teorijskih škola odnosno njihovog razumijevanja odnosa umjetnosti i politike, a ne udruživanje na regionalno-nacionalnoj razini, kao što to bi to prigovorio Nepoznat Netko alergičan na zemljopisni pojam "jugoistok".

Simpozij u brojkama: dvije sesije, četiri radionice, tri predavanja, tri performansa. Sesija prva: status izvođačkih umjetnosti u jugoistočnoj Europi pokazuje da se, unatoč gostovanjima rumunjskih, poljskih i inih teatrologa/inja većina ozbiljne i relevantne diskusije ipak odvija na osovini Zagreb-Beograd-Ljubljana, i to zahvaljujući iznuđenoj senzibilnosti spram mikro i makro politike i njihova odnosa spram kazališta koje više ne priznaje niti transcendentalnu niti estetsku, a niti prosvjetiteljsko-nacionalnu ulogu/misiju. To ukratko znači da u zemljama postsocijalističke tranzicije dolazi do prepoznavanja specifičnih identiteta koji se oblikuju neovisno jedni o drugima, ali su istodobno vrlo slični: zajedničke su im istovjetne predilekcije i teorijska literatura, sličan stav prema političnosti (u) umjetnosti, kao i slični financijski, organizacijski ili ideološki problemi. Ovdje prije svega mislim na izlaganja zagrebačke teorijske radionice *past.forward*, plesne radionice Gorana Sergeja Pristaša i Nikoline Bujas, te netom osnovane beogradske *Teorije koja Hoda*, koja je najugodnije iznenađenje simpozija. Spomenuta se teorijsko-praktična kooperativa pod vodstvom gurua Miška Šuvakovića pokazuje kao idealan spoj perfomativnosti i senzibiliteta prema recentnim filozofskim teorijama, svojevrsni spoj opere i teatra, filozofskog seminara i plesnog performansa, političnosti i subverzije političnog. Ukratko, čini mi se da je upravo njihov model rekonstrukcije promjene pojma političkog u postsocijalizmu bio lajtmotiv čitavog simpozija, a time i neizmjerno bitan model kazališne transformacije koji može poslužiti kao teorijska osnova za praktičnu teatarsku "revoluciju" u ostalim geografski bliskim sredinama.

Dominacija jednog teorijskog pristupa, odnosno jednog ali fleksibilnog načina pristupa kazališnoj umjetnosti, kao da je bacila u sjenu ostale sudionike simpozija. Tako je gotovo neprimjetno prošlo gostovanje poznate i vrlo cijenjene francuske teatrologinje Anne Ubersfeld, pa i prisutnost Mirjane Miočinović. Također su i pojedina izlaganja i radionice različite tematike i pristupa, upravo zbog toga što nisu dio neke teorijske kooperative, dobili manju pozornost (poput slovenskih gostiju Alda Milohnića, Katarine Pejović, Leva Krefta). Ovdje pripada i vrlo zanimljivo predavanje američke performerice Jill Sigman te prilično loš izvedbeni dio, tj.

njen konvencionalan performans *Atena, boginja mudrosti.* Provokativniji i zanimljiviji dio odnosi se na izvedbe *Teorije koja Hoda,* te na izlaganja Dušana Maljkovića i bizarno neuspješan performans Sloterdijkovog asistenta Andreasa Lea Findeisena, pri čemu se pokazalo da su schengenske granice ujedno i mentalitetne granice obostranog (ne)razumijevanja dvaju civilizacija.

Otprilike u vrijeme trajanja simpozija, održavao se i legendarni BITEF, trideset i peti po redu; no kako zbog ograničenog vremena, performativno-teorijskog zamora te teške dostupnosti karata i policije koja je legitimirala posjetitelje na ulazu, nije bilo moguće vidjeti više od dvije-tri predstave, treba se ograničiti na implicitne komentare mjesnih novina i lokalnih moćnika kako je riječ o najjačem festivalu u tom dijelu svijeta, te komentare off-teoretičara i studenata kojima je to festival za malograđansku masu koja u obnovljenom teatru "Bojan Stupica" još uvijek preferira kabaretsku mimiku ili pak šminkerske japanske izvedbe Büchnera. Sve u svemu, termini poput političko, biopolitika, energija ili pak antropologija, danas redefiniraju svoje značenje u području kazališne teorije i prakse, a u konkretnom slučaju promoviraju novu i mladu generaciju teoretičara kojoj s onu stranu Dunava tek predstoji zadatak osuvremenjivanja kazališta i njegovog tamošnjeg (još uvijek) konzervativnog diskursa. Čini se da na geografskim prostorima zapadno od Tovarnika takva transformacija teorijskog diskursa upravo počinje.

While being on a "temporal" and "existential" border between two centuries and millenniums and simultaneously in the temporal and physical transition space, which requires revitalisation in artistic and distinctly in organisational sense, the completely justified questions about the relationship of today's theatre and theory arise, and joint problems and experiences of theatres which are active in the areas of what used to be our joint country. On one hand we speak about the eternal relationship of theatrical theory and practice, i.e. their strategies of relating and the "tactics of doing", and on the other hand there are specific problems of one environment which awaits the creation/production of theory for the forthcoming theatrical/dance reform or even "revolution". In that sense, the purpose of the Belgrade symposium, which was organised by CENPI (Centre for New Theatre and Dance) was actually the presentation of the local theoretical schools' production and their understanding of the relationship between arts and politics, it was not associating on a regional-national level, as the Unknown Someone allergic to geographical notion "the south-east" would object.
The symposium in numbers: two sessions, four workshops, three lectures, three performances. Session one: the status of performing arts in south-east Europe shows that in spite of the Romanian, Polish and other theatrologists' lectures, the majority of serious and relevant discussion is still set on the axis Zagreb-Beograd-Ljubljana. The situation is such because of the extorted perceptiveness for micro- and macro-politics and their relationship towards the theatre that no longer acknowledges transcendental, esthetical and enlightening-national role/mission. Briefly, this means that in the countries of post-socialist transition occurs the recognition of specific identities which are taking shape independently, but are at the same time very similar: they share identical predilection and theoretical literature, similar attitude towards the politicisation (in) arts, and similar financial, organisational or ideological problems. By this I primarily refer to the exposition of the Zagreb theoretical workshop *past.forward*, Goran Sergej Pristaš's and Nikolina Bujas' dance workshop and just founded *Teorija koja Hoda (The Theory that Walks)* from Belgrade which was the most pleasant surprise of the symposium. The mentioned theoretical-practical co-operation under the guidance of guru Miško Šuvaković appears to be the ideal blend of performativity and sensibility towards recent philosophical theories, a peculiar blend of opera and theatre, philosophic seminar and dance performance, politicisation and subversion of political. In short, it seems to me that exactly their reconstruction model of changing the political notion in postsocialism was the lightmotive of the entire symposium, and thus an immensely important model of theatrical transformation which can be used as a theoretical basis for practical theatrical "revolution" in other geographically near areas.

Image No. 51

The domination of one theoretical approach - single but flexible manner of approaching the theatrical art, seems to have overshadowed the rest of the symposium participants. Thus, the lecture of well-known and highly appreciated French theatrologist Anne Ubersfeld has passed unnoticed, as well as the presence of Mirjana Miočinović. Certain expositions and workshops with different themes and approaches have also gained less attention precisely because they were not a part of certain theoretical co-operation (such as Slovenian guests Aldo Milohnić, Katarina Pejović, Lev Kreft). Here also belongs a very interesting lecture given by an American performer - Jill Sigman, and its rather poor performing part, i.e. her conventional performance *Athena, the Goddess of Wisdom*. More provocative and interesting part of the symposium were *The Theory that Walks'* performances, Dušan Maljković's lectures and bizarrely unsuccessful performance by Sloterdijk's assistant Andreas Leo Findeisen, which has shown that Schengen borders are also the mentality borders of mutual (non)comprehension between two civilisations.

At roughly the same time as the symposium, the legendary BITEF, 35th in a row, took place; but, due to the limited time, performative-theoretical fatigue, low accessibility of tickets and the police who were checking the IDs on the entrance, it was impossible to see more than two-three performances, so the perception should be limited to implicit comments by local newspapers and barons who claim that this is the strongest festival in this part of the world, and off-theoretitians' and students' comments who consider this a festival for *petit-bourgeois* masses who still prefer to see cabaret mime and posh Japanese performances of Büchner in the renewed "Bojan Stupica" theatre. On the whole, terms like political, biopolitics, energy or anthropology are today redefining its meaning in the field of theatrical theory and practice, and, in the actual case, promote a new and young generation of theoreticians, who are on the other side of the Danube still awaiting the forthcoming task of modernising the theatre and its (still very) conservative discourse. It seems that on geographical areas west from Tovarnik this transformation of theoretical discourse is just beginning.

15 godina putokaza i stranputica Eurokaza

piše
Marin Blažević

Za bolje pojašnjenje ovoga što sam rekao, bit će korisno da se vratimo na naš primjer s Hamletom. Izabiranjem stanovitih općih crta te tragedije i cijelog niza njoj sličnih literarnih produkata, koji nose zagarantirani pečat "remek djela", pronađene su neke sheme, u kojima se ta djela prezentiraju, i prema tim se shemama onda oblikuju i neki pojmovi dramatičnosti, tragičnosti, scenskog djelovanja itd. Takve se sheme onda proglašuju nepovredivim zakonima poetike, drugim riječima, postavi se cijeli sistem nekih dramaturških poetičkih normi ili se postavljaju sheme nekih tačno ograničenih literarnih vrsta, i svako neslaganje s tima shemama i normama pretvara se u estetsku anatemu. Zaboravlja se pri tom, da su sve te postavke tek apstrakcije već postignutih i realiziranih estetskih vrijednosti, a njihovo nekritičko uzdizanje u sferu normativnosti znači zatvaranje očiju pred veoma važnim problemom, tj. pred problemom suštine i načina umjetničkog razvoja, koji se kreće u mnogo složenijoj formi, nego što je to direktno prenošenje već jednom postignutih umjetničkih vrijednosti na nova umjetnička ostvarenja. Ako i letimice pogledamo bit umjetničkog razvoja, uočujemo činjenicu, da je negacija, nezadovoljstvo s postignutim ostvarenjima, mnogo dublja pobuda razvitka nego ma kako kritično stupanje utrtim stazama. Branko Gavella (1967: 78-79)

Jedno je, međutim, sigurno: sedamdesete godine ovoga stoljeća nisu donijele svjetskom teatru nijednu značajnu novost. Georgij Paro (1981: 160)

Pogledajte samo što se ove godine dogodilo s Eurokazom! E pa tu fali još nešto malo pa da se stvari uruše same od sebe. Ništa ne može izaći iz kontrole jer ništa nije toliko tužno kao kazalište koje nije (...) racionalno i estetski kontrolirano. Nema kazališta bez racionalne kontrole. Nema emocija bez racija. Nema umjetnosti u kaosu. Joško Juvančić (1997)

U razmjerima društva ja, zapravo, imam rezervu prema onim militantnim kulturnjacima koji se uvijek bore za više slobode, koji su uvijek u nekoj napetosti, u negativnim nabojima, bijesu i gnjevu... Petar Selem (2000)

... kanimo nastaviti suradnju i s dramskim družinama poput Montažstroja... Igor Mrduljaš (1993a)

Sve je nekako zastalo i bez novih inicijativa. Jasno da se to odražava i na kazalištu. Nema novih ideja, iako svaki Eurokaz donese neku novu tendenciju, sve su to izmišljotine za tri dana, koje se brzo zaboravljaju. Georgij Paro (1994)

Smeta li Eurokazu, na pragu punoljetnosti, i - Eurokaz?

Dramsko, literarno, verbalno, logocentričko, teološko, glavnostrujaško, građansko, tradicionalno, ne-inovativno kazalište, kakvim god ga kratkodometnim, uvjetnim, nestalnim i prečesto zlorabljenim imenom nazvali, i dalje se obilno razmnožava te proteže diljem domaćeg glumišta, ali usprkos količinskoj dominaciji postepeno gubi onaj topli osjećaj sigurnosti u zauzvrat odražavanom ideološkom zakrilju vlasti, pa onda i orijentaciju u svome revnom reprezentacijskom službovanju ili - podaništvu. Tako se oslobaža nešto više prostora i novaca za drugačije vrste izvedbeno-umjetničkih opredjeljenja, što nipošto ne znači da se, primjerice, Eurokaz približava poziciji jedne od središnjih naših teatarskih institucija. Ne, daleko od toga, razmjeri Eurokazove rehabilitacije i obnovljene kulturno-političke prihvatljivosti (ili, preciznije, podnošenja) puno su skromniji: osigurano je tek povećano i valjda neupitno subvencioniranje programa, a usto i stalna adresa festivala. Ipak, posljedice takve mijene, ma koliko bila skromna i usporena, ne bi trebalo zanemariti, jer sada, da bi mogao postići i više, Eurokaz bi konačno morao osmisliti novu strategiju pridobivanja pa, zašto ne, i preotimanja legitimiteta na našem još uvijek nerazvijenom kulturnom tržištu (odjel za izvedbene umjetnosti), te u njegovoj diskurzivnoj - kritičkoj, političkoj, teatrološkoj, teorijskoj, kuloarskoj, edukacijskoj, podmetačkoj, mitotvoračkoj - pratnji.

Što to, zapravo, Eurokaz još (više) mora i može postići? Ako se složimo da je Eurokaz jedna od najznačajnijih institucija suvremenog hrvatskog glumišta, onda nam je povijest njegovih petnaest ljeta jednako značajna kao i najbolje godine Zagrebačkog dramskog kazališta, Teatra &TD ili Dubrovačkih ljetnih igara. Stoga ono što Eurokaz mora očekivati, ali na čemu bi i sâm trebao nastaviti promišljenije raditi, jest upravo takva svijest o kulturnoj neophodnosti kakvom raspolažu (i na kojoj danas parazitiraju) spomenute i njima slične institucije. Može li pritom zadržati i vlastitu, specifičnu funkciju u sredini kojoj bi postao neophodan, pitanje je na koje, po svemu sudeći, nećemo tako skoro moći odgovoriti. No, da bismo jednom i mogli, valja nam se najprije zapitati: po čemu je uopće Eurokazova kulturna, društvena i estetička funkcija specifična, kakve ideološke investicije i reprezentacijska ulančavanja pro(iz)vodi?

I.

Što iz sprege, a što iz sraza diskurzivnih konstrukcija vlastite proizvodnje, fabriciranih u referencijskom polju, da tako kažem, *imena* i *prezimena* festivala, te onih u strukturnom i retoričkom smislu prečesto sličnih i tek po predznaku različitih konstrukcija oktroiranih izvana, isplela se oko Eurokaza gusta mreža, što usmene, a što pisane mitske građe, pa svakom raspravljanju o Eurokazu (rijetko znanstvenom, češće novinskom, ponekad za okruglim stolom, a uglavnom u kuloarima) nevolje zadaju već osnovna pitanja: čiji je - kome i gdje pripada, te čega je - što prikazuje i promiče, taj festival? Odgovorimo li na ova osnovna, suočit ćemo se i s novim pitanjem, generatorom Eurokazovih problema s Eurokazom: kako, a usto i kome, Eurokaz (sebe) *predstavlja?*

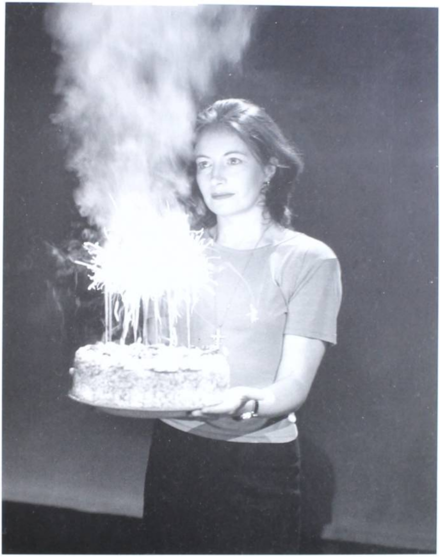
Eurokaz, rekao bih na početku, nije festival *europskog* kazališta nego *Euro*-etikete, kojom se, već prema potrebama trenutka i interesa, različiti pojmovi, prakse, predstave, pojave i predmeti mogu efikasno obilježiti, a da ih takva oznaka ne svrstava samo u određeno kulturno okružje nego im, u specifičnim sociopolitičkim okolnostima na ovim prostorima krajem osamdesetih i tijekom devedesetih, jamči i poseban legitimitet na diskurzivnom tržištu, legitimitet iznimne performativne moći, učinci koje su višestruki ali i proturječni: *Euro*-etiketa može izazvati nevjericu ili u težim varijantama podgrijavati ksenofobiju, dok je iz druge perspektive propagandno zavodljiva te žužena kao ideološki, produkcijski i estetički smjerokaz. *Euro*-kazalište kakvim Eurokaz barata u ambicioznom registru od teorije do reklame, nije, naravno, geografski omeđeno, a lako preskače i kulturne međe: *Euro* za potrebe Eurokaza znači, dakle, ono što je *izvan, drugdje,* nedohvatno, neupitno - ono što lako izmiče i samoj *Europi* [1], a kamoli tek hrvatskome glumištu [2].

Drugo *ime* koje se veže uz *Euro* tzv. "standarde" pripada pronositeljici i ništa manje nego samome arbitru pri distribuciji povlaštene etikete: riječ je o zamalo legendarnoj rodonačelnici festivala, pasioniranoj revolucionarki kazališta, energičnoj proročici, mudrom i nezamjenjivom borcu za kulturna prava *Euro*kaza - Gordani Vnuk [3]. Objavom, a zatim i inzistiranjem na metonimičkoj privlačnosti između dvaju *imena,* tijekom petnaest godina uvriježilo se (pa recimo i - institucionaliziralo) začudno, implicitno samorazumljivo retoričko poistovjećivanje: Vnuk = Eurokaz, Vnukokaz = *Euro,* Vnuk = Europa.

[1] Vnuk objavljuje (1999a: 173): "... *mainstream* novog kazališta najčešće se vezivao uz flamanski i nizozemski val (Rosas, Jan Fabre, Needcompany, Wim Vandekeybus, nizozemska plesna scena) početkom osamdesetih te američko kazalište producirano u Europi (The Wooster Group, Peter Sellars, Robert Wilson). Tu estetiku karakterizira *hladan,* autoreferencijalan stil, estetska čistoća, formalizam i, kada je riječ o produkciji, transnacionalizam (metajezička razumljivost). Efikasnost tog jezika, prije svega u tržišno-festivalskim krugovima, dovela je do pomodnih imitacija koje su se ubrzo raširile europskim scenama (...), uniformirajući s vremenom europski kazališni pejzaž. Danas, kamo god dođemo, gledamo uvijek iste predstave, terorizira nas jedan te isti kazališni jezik. Novo kazalište postalo je moda koja osigurava konfekcioniranu dozu provokacije od koje žive kazališta i festivali. Istovremeno, početkom devedesetih postaju sve jači glasovi radikalno drugačijeg jezika (*l'alterite radicale*) koji dolaze s rubova Europe i, u širem kontekstu, iz ne-europskih kultura. U nedostatku boljeg termina, tu pojavu možemo nazvati *post-mainstream*".

[2] Vnuk prosuđuje (1996: 12): "Hrvatski teatar je naime toliko dugo i sustavno uništavan od strane istih ljudi i njihovih poltrona koji su i danas na vlasti, da bi trebalo barem još deset godina nakon nekog vrlo radikalnog pomaka, pa da se u našem teatru dogodi nešto relevantno, nešto što bi bilo zanimljivo i izvan granica zemlje." Brezovec potvrđuje (1999): "I samom Eurokazu se predbacivalo da ne pokazuje dovoljno interesa za hrvatski teatar, no mislim da se tek u ovih posljednjih nekoliko godina pokazalo da je trebalo proći desetak godina pa da prokuha utjecaj *Eurokaza* na tih nekoliko mlađih autora, a onda i da neki od njih naprave predstave koje sam *Eurokaz* konačno može prihvatiti jer pripadaju njegovim standardima." Te Vnuk presuđuje (2000a): "U Zagrebu je Eurokaz prava mjera za količinu hrvatske kazališne pameti. Te pameti ima, naime, za sedam do deset dana koliko traje festival. (...) Hrvatski teatar, osim rijetkih iznimaka i usamljeničkih pojava kao što su Branko Brezovec i Bobo Jelčić, provincijalan je. Osim u nekim primjerima plesnog teatra kao što su Montažstroj, pomodna estetika bjelosvjetskih razmjera ovdje nije uhvatila korijene."

[3] Stojsavljević (1996: 31): "Gordana Vnuk je 'gotovo antipatično radikalna voditeljica' koja nema problema u iznalaženju novuma i to joj napokon treba priznati. (...) Gordana pripada onoj vrsti osobnosti koja sve što čini, čini zato što hoće mijenjati povijest, što je jedan



Forced Entertainment

Vnukičin autorski, a nerijetko i autokratski izbor predstava iz godine u godinu izazivao je seriju različitih reakcija: bilo je optužbi zbog pristranosti, suženosti i privatizacije izbora [4], rasipnosti izbornice ili izabranih [5], čak perverznosti [6] te bezdušne izdaje napaćene domovine [7], ali, s druge strane, i usklika svesrdne podrške [8] i tekstova koji su po svojoj teorijskoj i kritičkoj zaokupljenosti i kompetentnosti uvelike nadilazili domete novinskih osvrta i obračuna [9]. U zadanim okolnostima, koje su u nekoliko navrata prijetile i zatiranjem festivala[10], Gordana Vnuk tijekom petnaest godina obavila je važan posao informiranja zainteresiranih recipijenata o gotovo svim recentnim estetičkim formacijama i kombinacijama koje su se pojavljivale na međunarodnoj novokazališnoj i kazalištu bliskoj izvedbeno-predstavljačkoj sceni. Uz poneku zagradu i nekoliko dodataka, Eurokaz je uspijevao nuditi reprezentativan izbor predstava, a onome tko se u to i sâm nije uvjerio na drugim relevantnim mjestima (na drugim festivalima, u kazalištima, centrima i institutima za izvedbene umjetnosti, u časopisima, danas već i u knjigama), ionako malo znače imena kao što su Wilson, Stelarc, Fabre, Rosas, Freyer, Needcompany, Živadinov,

ultraljevičarski trend u njenoj svijesti. Ona je vrlo radikalna sa svojim programom i, uvjetno rečeno, nasilna. (...) Gordana apsolutno od prvog dana nastupa kao autor relevantne ideje koja mijenja povijest kazališta. (...) Kako se sada stvari razvijaju, Gordanu će zamijeniti kolektiv, a onda će se dokazati da je Gordana nezamjenjiva, a onda će se Gordanina sudbina ionako već realizirati negdje drugdje u nekom drugom obliku koji možda neće imati nikakve veze s festivalom, ali će imati veze s osobom koja fantastično voli i zna živjeti kazališni svijet". Brezovec (2000: 66): "Najveća umješnost Gordane Vnuk je upravo u tome da prepoznaje ljude koji su na početku i koje uspijeva fascinirati energijom svoga koncepta. S druge strane, uspijeva dovesti i velike stvari, kao što je Théâtre Gérard Philipe iz Pariza, uz simpatične troškove. Konačno, veza s Pesentijem koji je radio predstavu u Splitu, isključivo je njezina: ikonoklazam je njezina ideja." Pristaš (1996: 21): "No, tada je Gordana Vnuk napravila još jedan u nizu mudrih poteza - raspisala je natječaj za kazališnu predstavu." Stojsavljević (1993): "Prilikom nastupa grupe 'La Fura' brojni su se gledatelji uvjerili i u izvanredni temperament direktorice Gordane Vnuk. (...) U gužvi su se vrata paviljona otvorila više nego što je potrebno, pa je mnogo 'padobranaca' požurilo unutra. Gordana Vnuk doslovce je zaurlala i počela sama kontrolirati karte. Masa se, doista, zaustavila. A šefica Eurokaza izgleda kao zbunjena pučkoškolka, ima pedeset kilograma i visoka je oko 155. (...) Gordana Vnuk ulaže svoj novac u putovanja na svjetske festivale, ali je tijekom godina ostvarila i mnogo veza koje joj putovanja olakšavaju. Njezini prijatelji iz kazališnoga svijeta (...) pozivaju je i plaćaju joj boravak na svojim festivalima, a Gordana im uzvraća na taj način da im prepušta svoj stan i stanuje kod prijateljica dok ugošćuje svoje uvažene goste."

[4] Mrduljaš (1993d): "Eurokaz je jedna od mogućih slika drugovrsnoga glumišta i ništa više od toga. I da se nije održao, svijet ne bi propao niti bi itko očajavao osim gđe. Vnuk kojoj je Eurokaz privatna sinekura." Paro (1998): „Kada je riječ o Eurokazu, činjenica je da je ta manifestacija zatvorena unutar nekolicine ljudi već godinama, te je na taj način već odavno postala njihova poluprivatna stvar". Ciglar (1997): „Povremeno je bilo teško razlikovati plesne od dramskih predstava. Posljednjih godina Gordana Vnuk se odvažila za predstave koje naziva *post mainstreamom*. Preklani je tako u posve kazališne uvjete dovela peep show, budući da je recepcija bila drukčija no u streap tease lokalu, taj događaj proglašen je kazališnim. Lani je gospođica napravila korak dalje u tom smjeru, ove godine uslijedilo je posvemašnje rastakanje kazališta kao mjesta ljepote. (...) Sredina je žestoko suočena sa spoznajom viđenom kroz oči generacije Gordane vnuk, Vladimira Stojsavljevića, Darka Putaka i ostalih. Mrduljaš (1993c): "Za ljubitelje Eurokaza evo i nagradnog pitanja: koji je jedini hrvatski tzv. redatelj svake godine imao svoju premijeru na Eurokazu i temeljem Eurokaza režirao diljem Juge i šire."

[5] Ciglar (1997): "Sredina bi se, pak, trebala zamisliti nad sobom (i novcem poreznih obveznika), a ne nad Gordanom Vnuk i Eurokazom". Boko (1997): "Puno je događanja ove godine na Eurokazu koji ohrabruju i domaće snage recimo u Splitu koji bi,

Pesenti, Societas Raffaello Sanzio, Forced Entertainment ili Goat Island. Iz perspektive osnovnog znanja o izvedbenim umjetnostima i teorijama izvedbe i predstave u posljednjih nekoliko desetljeća 20. stoljeća, gotovo nimalo upitan ne bi trebao biti izbor, nego način Eurokazova (ili *Vnukokazova*) pakiranja izbora. Izuzmu li se koprodukcijski projekti iz razdoblja prve petoljetke te impresivan raspon tema i ambicioznost razgovora povodom predstava prikazanih u programu prva tri festivalska izdanja [11], stječe se dojam da se u cjelini ipak više truda ulagalo u *Euro*-etiketiranje kao označavanje svježine i neupitnosti kvalitete festivalske ponude, a samim time i bezgrešnog te proročkog izborničkog nosa, nego u interaktivan odnos između *Euro*-kazališta i zainteresiranog dijela domaćeg glumišta, te u stručnu raspravu, evaluaciju predstava i elaboraciju izvedenih teorijskih, estetičkih, socioloških, političkih problema. Daleko od toga da je zadatak jednog festivala edukacija i briga o teatrološkoj i kritičkoj (ne)upućenosti većinskog *zbora* tzv. zajednice stručnjaka, no, ako se gotovo svakim novim programom Eurokaza htjelo braniti određeni koncept, čak poduprt eksplozivnim novoskovanim pojmovnikom [12], te ako se

siguran sam, mogao sastaviti jaku selekciju gradskih *redikula* koji bi nesumnjivo izazvali veliku umjetničku pažnju svojim performance nastupima na sljedećem Eurokazu, a uz znatno manje troškove organizatoru nego što je dovođenje njihovih svjetskih kolega."
Nikčević (1993): "Ostalo je, ako izuzmemo nelagodu koju izaziva svako mučenje kojem prisustvujemo, bilo uglavnom igranje tehničkim igračkama - kad je zemlja bogata, onda i avangarda ima na raspolaganju stvari koje bi našem HNK dobro došle."
Govedić (1996: 1027): "Jedan od najreklamiranijih gostiju ovogodišnjeg *Eurokaza*, belgijski redatelj Jan Fabre, pljuska društveni ukus (tragom Majakovskog) za pozamašne svotice gotovine, što je, po mojem mišljenju, najveći mogući stupanj komercijalizacije elitne drskosti prvih (siromašnih, nefestivalski orijentiranih) avangardista."

[6] **Govedić** (1997): "Ne mislim (...) reći da Eurokaz treba financijski zatrti. Naprotiv. Treba mu i novčano i umjetnički otvoriti još pokoja vrata osim onih na koja već jedanaestu godinu kuca pervertofilska Gordana Vnuk". Ili **Nikčević** (1993): "Istina, možda bih to doznala da sam išla na razgovor o predstavi koji je održan u ponoć, ali, zaboga, pa nisam ja mazohist."

[7] **Mrduljaš** (1993d): "Nemoralno je održavati skupe festivale u državi u kojoj ljudi svakodnevno ginu a glumišta se očevidno raspadaju (...) 'Nove teatarske impulse' sebi i Europi možemo otkrivati kada budemo siti i obijesni. I kada popravimo sve štete koje su nam nanijeli pobornici i stvaratelji novoga, drugačijega, alternativnoga glumišta harajući desetljećima našim pozornicama."
Govedić (1997): "Žao mi je što instalaciju Franka B nisu vidjeli pripadnici HVIDRA-e, budući da Englezovo lakrdijanje sa samozadanim ranama vjerojatno nikome ne bi bilo toliko tragikomično kao *stvarnim* žrtvama nasilja, često nevjerojatno snažno motiviranima za spašavanje, a ne larpurlartističko uništavanje svoga - a time i tuđih - života. Gordana Vnuk ne samo što ne stanuje u Hrvatskoj, sudeći po programu Eurokaza, ona čak nije svjesna da je ovim prostorima protutnjao stravičan rat, nakon kojeg je kvota ter potražnja općedruštvenoga konstruktivnog 'nereda' debelo premašena."

[8] **Buljan** (1993): "Eurokaz je - svijet!"

[9] Prije svega mislim na tekstove Zorana Arbutine, Emila Hrvatina, Đurđe Otržan, Vesne Kesić, Bože Kovačevića, Vladimira Kružića, Romane Vlahutin, Alda Milohnića, Ivice Buljana, Gorana Sergeja Pristaša, Lade Čale Feldman, Suzane Marjanić i drugih, objavljivane u *Novom Prologu*, *Gordoganu* i *Frakciji*..

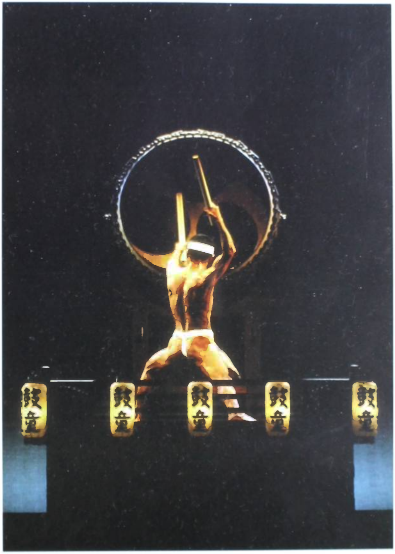
[10] **Mrduljaš** u aferi *Mrduljaš u ZKM-u* (1993b): „Ove godine Eurokaza u ZKM-u neće biti. To sam odlučio ja, jer jedini ja u ovom kazalištu i odlučujem." Zatim **Čutura Mladen** na početku afere *Povjerenstvo za Eurokaz* (1998): „Ove ćemo godine drugačije pristupiti toj manifestaciji: odlučili smo formirati povjerenstvo koje će na kasetama pogledati predstave za Eurokaz. Tako ćemo spriječiti da publika pogleda nešto što nema međunarodnu potvrdu vrijednosti. Valja reći da je zagrebačka publika profinjena i da zavređuje predstave visoke umjetničke razine."

makar deklarativno vapilo i za teorijskom *podrškom*, takvome je poslu valjalo pristupiti ozbiljnije i dosljednije, te svakako s većim stupnjem uvažavanja drugačije perspektive, barem dok se znalački nudi kritički pogled. Da je donekle svjesna kreativne interakcije između suvremene teorijske i umjetničke prakse, pa onda i nemogućnosti uspostavljanja krutih i neupitno vrijednih koncepata, Gordana Vnuk pokazala je za vrijeme tzv. *Sezone ikonoklastičkog kazališta* u Chapter Arts Centru (Cardiff, Wales, 1998., usp. *Frakcija* br. 15), kada je paralelno s izvedbama predstava svrstanih duž takva estetičko-etičkog pravca organizirala i simpozij na tu temu, pa tako otvorila prostor za ujedno i afirmaciju i subverziju deklarirane ili pripisane predstavljačke ikonoklastije, a samim time i za njezinu vjerodostojniju argumentaciju. Za vrijeme Eurokaza, međutim, uglavnom se radije putem razgovora nadmudrivalo, često i doziralo, a rjeđe usput raspravljalo i o ponekom pripremljenom izlaganju, pa je početna ambicioznost festivala da program predstava ne samo diskurzivno ilustrira nego i kritičkom refleksijom dovodi u pitanje, postepeno jenjavala, svodila se na nametanje već skuhanih (pa i raskuhanih) teza, te povratno krijepila sumnju da su zaostalost, neinformiranosti i zaglupljenost s vremenom možda postale i poželjne kako bi se uspješnije realizirao program propagiranja i prodavanja *Euro*, ili neke druge, ali tek - etikete.

Tijekom proteklih petnaest godina nije, zapravo, uvijek bilo jasno koje ili čije nam lice Eurokaz pokazuje: čas se iskazivao kao neophodan i višegodišnji lokalni kulturni projekt, čas se ukazivao kao alternativa globalnih pretenzija, kao radikalni i tvrdoglavi promotor kazališne budućnosti, a čas nije pokazivao ništa do li namjeru da bude puka smotra informacija. Malo se hlepjelo za začetkom trenda, malo za konceptom neupitne vrijednosti, pa za pukim opstankom na tržištu. Čas je presudno bilo konstruirati autorski profil Gordane Vnuk, čas opravdati reprezentativnu ulogu Branka Brezovca, čas naprosto svestrano provocirati, učas čak servirati tešku paljbu instant teorije. Premda se tijekom godina isprela priča o festivalu s posebnim estetičkim i etičkim identitetom, Eurokaz je, čini mi se, nudio onoliko lica (ili identiteta) koliko je bilo potrebno kako bi mogao ostati ujedno ofenzivan i u defanzivi (ili obrnuto), te kako bi se mogao, grubo rečeno, (ras)prodati što širem krugu gledatelja željnih svekolike, ali tek - *razlike*. *Razlike*, uglavnom i na žalost, samo u odnosu na sve ono što se, već prema interesima nekog tobože ideološki (još) intaktnog, ili pak, u nimalo bezazlenoj varijanti, navodno jedinog ispravnog (istinitog, točnog, pravovjernog, zakonodavnog, teološkog) diskurzivnog probitka, htjelo utrpati pod etiketu *građanske* kulture, društva, etike ili predstavljačke estetike. Treba li uopće dodati da je pritom predodžba o kontaminiranosti *građanskog* spleta obvezujućih okolnosti jednodušnim ideološkim (političkim, nacionalnim, ekonomskim, estetičkim)

[11] Teme: *Totalitarizam i umjetnost se (ne)isključuju (Neue Slowenische Kunst), Potencijali novih tehnika, Kazalište i postmoderna umjetnost, O novoj generaciji jugoslavenskih redatelja, Novo američko kazalište, Kazališne škole - koga poučavaju?, Vrijeme - prostor - subjekt, Kamo ide plesno kazalište?, Utopija - Negativna utopija - Postutopija, Teatar manifesta, Estetika kazališne perestrojke, Nova dramaturgija, Glumac i nadglumac, Flamanski val, Jugoslavenski kazališni amaterizam između demagogije i geta*, itd.

[12] *Ikonoklastičko kazalište, ikonoklastički heroizam, plemeniti diletantizam, post-mainstream, klasični modernitet, istinski destilati, režija praznine, pasivna teatralizacija, ohlađeni gestus, trošenje vremena, sabiranje visoko odgovornih kazališnih energija, biomehanika praznine, materijalnost teatralne opsjene...*



Kodo: One earth tour

opredjeljenjem, kao i predodžba o pluralitetu suprotstavljenih *različitosti* i složenom spletu odgovornosti koje pred znanjem i kritičkom sviješću obdarenog namjernika postavlja izbor (napose radikalnih) *alternativa* i *inovacija*, u većine pobornika Eurokaza bila i ostala mutna, pojednostavljena, jednostrana te komotno prilagođena pomodnosti? Upravo zbog toga, o onim korisnicima usluga Eurokaza koji dok, po Zuppinu naputku (1989: 121-123), *misleći* da misle *pozornicu po dubini* - tek grebu pri površini, moglo bi se reći da je nevažno jesu li pritom *zapečeni* pri površini tradicionalnog (starog, građanskog, literarnog, mimetsko-realističkog, itd.) ili novog kazališta, hrvatskog ili *Euro-* glumišta.

Svakom recipijentu koji je htio iskušati, potvrditi ili naprosto pokazati svoju *različitost* (izdvojenost, izabranost, elitnost), Eurokaz je nudio različite mogućnosti društveno utrživog *grebanja*, ali i, ako ustreba, zadiranja u *dubinsko mišljenje pozornice*. Premda je takva gipkost, pa rekao bih i podatnost identiteta, njegova višestrukost i upravo prevrtljivost, slabo (ali dovoljno) skrivena ispod maske naizgled krute beskompromisnosti, ustrajnog i jasno definiranog oporbenjaštva, bila važna za održavanje i proširivanje tržišta *Euro*-proizvoda na strani *razlike*, ona je ipak bila sporedna linija djelovanja u sklopu Eurokazove strategije zauzimanja priželjkivanog (i nesumnjivo zasluženog) statusa *u* ili *pri* središtu domicilnog glumišta. Vlastitu estetičku pa i etičku različitost, ponekad radikalnost, pa recimo i revolucionarnost, Eurokaz je vješto plasirao unutar sebe diferenciranoj, ali još uvijek u istom paketu izdvojenoj (ili odabranoj) *zajednici konzumenata*, ne bi li upravo slijedom te probranosti, pa recimo i elitnosti recipijentskog kadra, polučio dvostruki učinak: isključivanjem (se) uključivati. Stoga je glavnu ulogu u Eurokazovoj strategiji kulturnog nadmetanja trebala odigrati propagirana i neprestano podgrijavana zajednička, ukupna *različitost* svih podskupina *eurokazovskog* gledateljstva, jer se pomislilo da će se upravo tragom isključivosti - a time polučene ujedno priželjkivane i prisilne isključenosti - Eurokaz uspjeti brže uključiti u zonu kulturne neophodnosti unutar dane *diskurzivne zajednice* (termin Linde Hutcheon). Koliko-toliko sigurnu i isplativu društvenu i tržišnu poziciju htjelo se, dakle, steći uz pomoć rizičnog modela (barem/samo prividnog?) kulturnog prevrata: namjerne institucionalizacije avangardo-alternativnog nastupa uz što manji gubitak kredibiliteta na obje strane. No, može li se avangarda institucionalizirati a alternativa promaknuti nadomak središnjoj struji, a da ni institucionalnost ni alternativnost ni avangardnost nisu dovedene u pitanje i međusobno poništene u paradoksalnoj ravnopravnosti? Eurokazov odgovor glasi: pod okriljem *novog*, a napose *novog* postmodernističkog kazališta - nema sumnje da može. čini se, međutim, da okolnosti preostale izvan Eurokazove barem naizgled herojske samouvjerenosti nisu nimalo bezazlene, kao što, uostalom, bezazlena nije ni samouvjerenost okliznula u samozavaravanje.

Ma koliko Eurokazova strategija uključivanja bila rizična, ali ostvariva u žuđenom *Euro*-okruženju, barem dok odgovara kriteriju rentabilnosti (Mickery, Kaaitheater, Hebbel Theater, Theater am Turm, Kampnagel, Théâtre Gérard Philipe, čak Burgtheater, Schaubühne am Lehniner Platz, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, nebrojeni festivali od *Next Wave*-a u New Yorku do bečkih *Festwochen*), u kontekstu domaćeg glumišta pokazala se ne samo rizičnom nego i nedovoljno promišljenom: pod pritiskom nimalo jednostavnih i sve prije nego bezazlenih

sociopolitičkih, usto onih lokalno, ali i *Euro* estetičkih, pa bit će i ponekih subjektivno priređenih okolnosti, strategija se gotovo raspala, a naznaka da je Eurokaz toga svjestan i da promišlja novu još uvijek, čini mi se, nema. Problem je postao čak veći kada su se proizvod Eurokaz i računica *isključeno-uključeno* nedavno suočili s kulturnom politikom koja sama, doduše, ne isključuje, ali pritom ne pokazuje nimalo pouzdane znakove volje da uključivanjem donedavno isključenih proizvoda istima osigura razmjerno jednaka (prije svega financijska i infrastrukturna) polazišta, pa konačno i odlučno omogući ravnopravnu borbu za ista ili bolja mjesta u hijerarhiji kulturnih, društvenih, pa zašto ne i nacionalnih vrijednosti, odnosno neophodnosti.

Kao i sve *politike* kojima se pokušavao odupirati, istodobno o njima oviseći od svojih prvih dana, tako se i ova posljednja našla zbunjenom pred Eurokazovim *prezimenom - festival novog kazališta.* Razbacujemo li se pojmom novo kazalište kao s još jednom etiketom, usto obavijenom paučinom alternative i avangarde, serija novih nesporazuma ne samo s *politikom* nego i sa svakom novom generacijom gledatelja je neizbježna. Posljedice su u tom slučaju daleko ozbiljnije, pa je neophodno skrenuti putem digresije o novom kazalištu, ne bi li se estetiku, ali i etiku, razlučilo od etikete.

II.

Priroda je pojma novo kazalište nestabilna i nestalna, pa je upravo zbog toga stalno podložna olakom (de)stabiliziranju. Već s prvom rečenicom pomalo pojednostavljenog pokušaja da se raščisti značenjsko polje tog nezahvalnog pojma zaglibit ćemo u paradoksu. Evo kako:

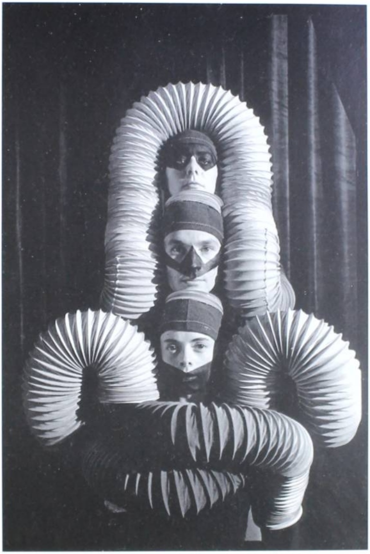
Pojam novo kazalište više nije nov, a i novo kazalište koje se pod taj stari pojam još uvijek hoće upisati staro je otprilike stotinjak godina, barem dok ga promatramo iz perspektive polazišne odluke, koju je Zuppa svojedobno sažeo u nekoliko riječi: "evropsko novo kazalište više ne želi biti *ancilla* književnosti" (1989: 118). Posegnemo li za poznatom terminologijom Josette Féral (1996), mogli bismo reći da gotovo sve ključne *teorije proizvodnje* (Mejerholjd, Piscator, Brecht, Artaud, Grotowski, Kantor...) od samog početka dvadesetog stoljeća, a *analitičke teorije* (semiotiku, antropologiju, kasnije pretopljenu u glomazan interdisciplinarni pogon *performance theory*) tek od sedamdesetih godina nadalje, pored često potpuno različitih primarnih predmeta, metoda, ciljeva i (auto)referencijalnih obzora stvaranja ili analiziranja, povezuje zajednički napor (po)novog uspostavljanje **kazališta** kao autonomne umjetničke vrste i medija, konačno oslobođenog od (dramske) književnosti, odnosno njezinih navodno imanentnih, no zapravo diskurzivno konstruiranih te institucionaliziranih interpretativno-inscenacijskih naloga. Raskol je začet u *optimalnim projekcijama* kazališta tzv. povijesne avangarde. Književnost valja ostaviti da

"mirno leži u bibliotekama i državnim arhivima", a klasična djela koristiti samo kao podlogu za "scenarije (...) scenskih tvorevina", govorio je Mejerholjd (1976: 141-144) kolektivu *Prvog teatra RSFSR*-a još 1920. godine, već tada razbijajući raširenu predrasudu o novom kazalištu kao vrsti predstavljačko-izvedbene agresije koja navodno zatire tekst i riječ te zavodi teror tijela i slike: "Ako pogledamo šta smo izbacili iz teksta, videćemo da je to - literatura, nekad dobra, nekad loža, ali ipak samo - literatura". Drugim riječima, novo kazalište odupire se onoj kazališnoj praksi koja se primarno stavlja u funkciju reprezentiranja književnog djela, umjesto da tekstu i riječi pokuša pristupiti kao materijalu koji buja i *izvan* normativizma diskurzivno povlaštene institucije književnosti.

Od samog početka povezan i s pokušajima raskida ne samo s okaminama *stilske formacije* nego i s ideološkom funkcijom trivijaliziranog i akademiziranog *Realizma* (usp. Lyotard, 1988: 234-238), raskol između književnosti i kazališta, kasnije proširen i na sraz između teksta (čina, strukture, nastajućeg sustava) i izvedbe (činjenja, događanja, nestajućeg zbivanja) pokrenuo je dva uzastopna procesa koja su obilježila razdoblje povijesne i neo- avangarde. S jedne strane, program *reteatralizacije* kazališta predviđa ponovo uvođenje i istraživanje različitih postupaka obnaživanja i isticanja sredstava i mehanizama predstavljanja kao čvrstih dokaza samosvijesti medija o vlastitom *jeziku* i kanalima kojima značenjske strukture kolaju simultano i u oba smjera, katkad krhke i potencijalno višesmislene, katkad naoružane preciznim kritičkim (i političkim) streljivom.

Također u opreci s dramsko-kazališnom reprezentacijskom politikom višestrukog nadomještanja, koja obuhvaća i tekst *već kao* praksu pred-stavljanja, nadalje predstavljivu u kazališnoj predstavi kao samo jednom od predstavljačkih modusa koji formiraju i normiraju društveni život, dakle u opreci s politikom koja u vlastitu mrežu zahvaća pa čvrsto steže i iznova *teatralizirano* kazalište slobodno tek da vlastitu uhvaćenost metateatarski razgrne, vizije, akcije i parateatarska istraživanja prema *deteatralizaciji* kazališta s druge su strane htjela produbiti raskol između književnosti i kazališta, teksta kao predstave i izvedbe predstave, sve do krajnjih izvoda *zastupanja izvedbe* u kazalištu. Tada ne samo da se hoće (naizgled?) potpuno prekinuti svaku vezu kazališta i književnosti, izvedbe i (dramsko-literarnog kao i *predstavljačkog*) teksta, nego bi se i sâm, da parafraziram Artauda (2000: 7-13), *istinski* teatar trebao samo*spaljivati na lomači* (pred-postavljenog?) neposredovanog *Života*, kao *lomljiva i nemirna ognjišta* u *uznemirenim sjenama oblika*, izvan reprezentacijskih *ograničenja* koje postavlja *lažna kultura*. (Naravno, navesti sljedbenike pojedine tendencije nemoguće je zato što svaki od najznačajnijih autora novog kazališta zastupa kompleksne umjetničke prakse koje ne samo da raslojavaju svaku od tendencija, nego ih u svojim predstavama često ujedno srazuju i pokušajvaju stopiti, što kadikad proizvodi i teško podnošljive *magične* napetosti i neslućene reakcije.)

Iz današnje, međutim, perspektive, smatra se često da postmodernističkom kazalištu nije preostalo drugo nego iscrpljivati se u naizgled *već viđenim* obnavljanjima, u međuvremenu na *Euro* kazališnom tržištu već konvencionaliziranog raskola između književnosti i kazališta, kao i ukupne prevratničke baštine kazališne (neo)avangarde, zaslužne, pored ostaloga, i za mijenjanje uloge i igre gledatelja kao (nerijetko i fizički aktivnog) su-



Decodex

dionika izvedbe, zatim brisanje (cjelovite) fikcionalne priče s pozicije svrhe cjelokupnog reprezentacijskog pogona predstave, proširivanje ovlasti dramaturgije na čitav *predstavljački tekst* i izvedbeni tijek scenskog zbivanje, te raščlanjivanje strukture predstave i uvođenje brojnih novih (odnosno obnovljenih ali sada u središte predstavljačke strategije i gledateljske pažnje postavljenih) postupaka reprezentacije investiranog ili izvedbom upravo proizvođenog narativnog, idejnog, simboličkog materijala (napose montaža, multimedijalna sučelja, *V-efekt, hijeroglif* ili *ideogram*). Nasljeđu (neo)avangarde pripisujemo i korjenite promjene kroz koje prolaze pojam, igra i identitet glumca odnosno izvođača: u rasponu od koncepcije *ne-glume, nulte* izvedbe, ispunjavanja *zadatka* u nizovima *happeninga*, preko craigovske nadmarionete i Mejerholjdovih *biomehaničara*, začudnog brehtijanskog metareprezentacijskog citiranja i demonstriranja u sklopu *gestusa*, Piscatorova multimedijalnog montiranja, transgresivnog razaranja, izgaranja i oslobađanja *tijelo-duha* u antireprezentacijskim vizijama Artauda, Grotowskijevim stegovno-spontanim iskušavanjima i *Livingovim* izljevima neukroćena materijala *utrobe*, pa sve do transkulturalnog istraživanja u polju predstavljačkog kôda kod Brooka i energije izvodećeg tijela kod Barbe, ili do autoreprezentacijskih preispitivanja, proširivanja i re-definiranja izvođačeva iskustva, ili vršenja čina izvedbenošću uvijek već obremenjenim tijelom *na* tijelu umjetnika performansa.

O pukom trans- i retro-avangardnom ponavljanju i kombiniranju derivata kazališne (neo)avangarde u proteklih tridesetak godina mogli bismo možda opravdano zboriti da upravo u tom razdoblju autoreferencijalnost kao, dotada, jedan od poticaja novokazališnih estetičkih i političkih programa i ekscesa, nije promaknuta u okosnicu interesa, u središnju formativnu i interpretativnu, pa onda i normativnu poveznicu većine autorskih poetika i predstava, de Marinis bi rekao (1987: 120-125) - *novog novog kazališta*.

Kao avangardističke prakse kojima je kazalište rastapalo tkivo dramskog teksta sve do gole konstrukcije radnje, upravo partiture, ili književni tekst rabilo kao *ready-made* materijal povučen *izvan scenarija* institucije, ili čak pokušavalo rastopiti granicu s *nultim*, čistim, *ovdje-sada* prisutnim *životom*, ne bi li u njemu nestalo i/ili mu postalo *dvojnikom*, i već opisana *reteatralizacija* i *deteatralizacija* plod su *nove* kazališne **samosvijesti**, kao reakcije na onu predstavljačku praksu kojom je kazalište svedeno na ulogu pukog "materijalnog odbljeska" (usp. Artaud 2000: 64-67) ovjerovljenog interpretativno-inscenacijskog horizonta književnog djela, da bi slijedom dominantne mimetsko-realističke stilske preokupacije zatim bilo upregnuto u poslove osiguranja nepomućene iluzije stvarnog kao preduvjeta kritički neraspoložene identifikacije s naturaliziranom *slikom svijeta*. I jedna i druga avangardistička *alternativa*, međutim, usporedno s oslobađanjem iz književno-dramskog zapta, dolaze i do one razine (samo)svijesti o mehanizmima i efektima kazališta i teatralnosti s koje se vidi i preko ustaljenih okvira ne samo pojedinih žanrova nego i samog medija, pa se u tim istim okvirima počinju primjećivati i tražiti napukline, kako bi se u okvir mogli uvući drugi žanrovi i predstavljačko-izvedbeni oblici, ili pak kroz okvir moglo provući na drugu stranu, odakle se običaji i ugovori kazališnog predstavljanja mogu kršiti i negirati s osloncem u drugim (izvedbenim) umjetnostima ili čak u samom (imaginarnom, teorijskom, *plamtećem*) *Životu*. U oba slučaja kazalište je moglo samosvjesno

odmjeriti savitljivost i gibljivost okvira te provjeriti svaku točku kazališno-predstavljačkog *ugovora*, odnosno odrediti čime započinje i do kuda seže struktura teatra, može li koncept teatra pretendirati na (sve)obuhvatnost u području izvedbenih umjetnosti, ili se na pojedinim segmentima zamišljenog predstavljačko-izvedbenog kontinuuma - od *energije* neposredno prisutnog *Života* do hipertrofije reprezentacijskih čvorova, beskonačnih zapetljaja lanaca predstava *Teatra* - sabiru specifični elementi i obilježja drugih, pa čak i *novih* (umjetničkih) oblika. Dehijerarhizacija žanrovskog sistema, propusnost granica žanrova, pa time i stilova, *silazak* teatra u aktualnu političku stvarnost sve do razine agitacije i propagande, estetiziranje masovnih i spektakularnih predstava (novog) društva, te različite koncepcije ***totalnog kazališta***, već su konstitutivna obilježja povijesne avangarde, dok je neoavangarda tome dodala i sklonost (naizglednom) ispadanju iz kazališne predstave u kaos slučajnih reakcija, politički aktivizam, *svjetovno sveti* obred, *happening* i radikalne akcije tijelom *na/o* tijelu. Ako je autoreferencijalnost već bila imanentna osobina, ali ne i osovina dramaturške organizacije (neo)avangardnog kazališta, poriv za upućivanjem na *sebe*, samosagledavanjem, samo(pre)ispitivanjem i samorazumijevanjem napaja svaku žilicu predstavljačko-izvedbenog organizma postmodernističkog kazališta, koje se upušta u tematiziranje, predstavljanje, problematiziranje - sve do poricanja i/ili potvrđivanja - kompleksnih elemenata i obilježja teatra, bilo kao (pro)izvoda specifičnih povijesnih, kulturnih, estetičkih i inih okolnosti, ali i aktualnih teorijskih, političkih, osobnih i inih interesa, bilo kao zagrađenih *čistih* fenomena: **glumac**, gluma, (re)prezentiranje, znak, ponavljanje, naracija, fikcija, zbilja, čin, izvedba, izvođač; tijelo, pokret, gesta, *gestus*, objekt, slika, okvir, prostor, svjetlo, tama, vrijeme, trajanje; tišina, zvuk, glas, riječ, govor, razgovor, tekst, ritam, glazba, polifonija; ništa, impuls, energija, slučaj, događaj, kaos, sabiranje, struktura, kôd, de/nad/potkodiranje, komunikacja, konvencija, stil, kanon, kompetencija, institucija, tradicija, znanje, mijena, evolucija, revolucija, re/dekonstrukcija, novo; autorstvo, autoritet, režija, dramaturgija, teorija, kritika, gledanje, **gledatelj**.

Postmodernistička autoreferencijalnost stvara, moglo bi se reći, **hibridno kazalište** - za razliku od avangardnog i neoavangardnog kao kazališta raskola, redukcije, akcije, revolucije, akcelerirane evolucije - u kojem se križanjem ujedno sučeljeni i srašteni oblici jedni u drugima neprestano ogledaju gubeći svoj *lik* u beskonačnim ukrštenim odrazima *svojih-tuđih*, ali tek - slika. Autoreferencijalnost postmodernog kazališta tako je uvijek već višestruko posredovana, a posebnost je najboljih djela, autora i autorskih skupina što u (samo)svjesnom sklapanju posredničkih prepreka i ujedno prijelaza, pronalaze možda jedini vid naziranja *sebe* - vlastita (usudimo li se reći i autentičnog?) *novog* hibrida između već postojećih oblika.

Kombinacije križanja oblika, elemenata, obilježja, kodova, stilova, vrsta i identiteta, pored onih već svojstvenih avangardnom kazalištu (dovoljno je prisjetiti se Mejerholjda ili Piscatora), potencijalno su beskonačne, pa evo samo nekih: kazalište i ples, koreografija i drama, kazalište i performans, performans i ples, kazalište/performans/ples i film (različitih rodova i žanrova), konceptualna, video i kompjutorska umjetnost; tijelo i tehnologija; površine, udubljenja, šupljine, izlučevine, unutrašnji prostori tijela; inter/trans- subjektivnost,

nacionalnost, kulturalnost, tekstualnost; *lako* i *teško* kazalište; teatar i teorija; pa pokraj svega nabrojanog i zamislivog, dakako, i književnost i kazalište.

Složenost hibridne dramaturško-predstavljačke strukture postmodernističke predstave i izvedbe može se razvidjeti već iz odnosa posljednjeg navedenog para, naročito znakovitog u kontekstu hrvatskog glumišta. Da bi iznova (samo)kritički preispitao i mijenjao odnose književno-dramskog teksta, predstave (kao *predstavljačkog teksta*) i izvedbe, postmodernistički hibrid mora - govoreći uopćeno, a ne nužno o svakoj pojedinačnoj predstavi - ponoviti i produbiti (neo)avangardni raskol između *književnosti* i *kazališta*, pa onda i postupke kojima je proveden (otud i prefiks *retro*), nerijetko zaoštravajući sukob sve do ništenja jedne, druge ili obiju strana, a da bi uopće mogao ne samo (iznova) metateatarski predstaviti problem, nego i u naizgled *istome* možda prepoznati i razotkriti *druge*, potencijalno *nove* probleme, pa tako prevladavati *simbiozu* kao i *raskol* (književno-dramskog) teksta-predstave i izvedbe istodobnim ponavljanjem i *simbioze* i *raskola*, ali u *drugom, novom* obliku, odnosu, rasporedu, hijerarhiji, i s *novim, drugačijim* načinom i pozadinom sagledavanja (otuda prefiks *trans*) - i istog i drugačijeg, i *starog* i *novog*. Postavljajući pred sebe toliko složen, paradoksima procijepljen zadatak, postmodernističko kazalište osuđeno je na nepreglednu raznovrsnost i nezaustavljivu preobrazivost, na izmicanje bilo kakvom trajnijem pa time i stabilnijem vrijednosnom modelu, upravo stoga i na lako uzmicanje estetskom i inom normativizmu, ali, s druge strane, i na brzo primicanje kriterijima procvalog i prezasićenog tržišta površinskim te kratkotrajnim *razlikama*.

III.

Pitanje koje me u ovoj prilici posebno zanima glasi: kako se estetička i teorijska hibridnost *novog* novog kazališta proširila i u djelokrugu njegove produkcije, prezentacije, propagande i recepcije, pa onda i odrazila na njegovu političku poziciju? Kako se Eurokaz snašao u nevoljama s konceptom, tradicijom i etiketom *novog novog*, postmodernog kazališta?

U početku se, istina, dvojilo, da bi se ubrzo, nažalost, nesumnjivo i pod pritiskom egzistencijalnih nedaća, dvojbu o primarnom interesu festivala potisnulo u stranu, ili, možda točnije, dvojbu transformiralo u (najmanje) dvojnost interesa. Da li biti proizvod koji će na kulturnom tržištu tražiti najprikladniji - ako ustreba i sve nadomak ukinuća rizičan - modus isplativog opstanka, ili biti u začetku jasno postavljen, a zatim neprestano iznova promišljan i razrađivan kulturni projekt širokog zamaha, od produciranja do festivalskog prezentiranja predstava, od informiranja do poticanja i organiziranja ozbiljnog i stručnog analitičkog, kritičkog i teorijskog pristupanja novokazališnoj praksi, do educiranja umjesto pukog dociranja? To je bila Eurokazova dvojba.

Odabravši, naposljetku, biti kulturnim proizvodom koji samo ponekad preuzima i odgovornost kulturnog projekta, te propušta, pored informiranja, odlučnije raditi i na iniciranju, Eurokaz je, držim, propustio, ako već ne prepoznati



Bacchanalia

i odlučno prokazati, a ono svakako bitno promijeniti specifične domaće glumišne okolnosti, u sklopu kojih je mogao postati jednim od središnjih putokaza, a uspio je ostati tek toleriranom stranputicom ili, kako je samosvjesno i razočarano zaključila i sama Vnuk, "prazninom ispunjenom informacijama" (1996: 26). Zašto i kako je došlo do takva raspleta te ima li razloga i načina da se pokrene novi zaplet?

Već letimičan pregled Vnukičinih uvodnika u programe Eurokaza, napučenih sve *novijim novim* formacijama, kombinacijama i generacijama, potvrđuje da se taj festival svojevoljno dao utopiti u *next wave* reprezentacijsku ekonomiju, pritom ipak, kao što je poznato, posebno sklon rukavcu kazaližnog *ikonoklazma*, usmjerenom u pravcu šireg klasifikacijskog bazena začudnog naziva - *postmainstream* (vidi bilješku br. 1 i "Glosarij Eurokaza" u *Frakciji* br. 2, 1996: 95). Iz niza priručnih naziva za pojedina poetička opredjeljenja nepregledno raznolikog novog, ne-dramskog odnosno ne-literarnog, ili, rekao bi Hans-Thies Lehmann (1999), *postdramskog*, odnosno postliteranog kazališta - naziva kao što su plesni, mimski, performativni, aformativni, fizički, visoko rizični, vizualni, inter/intra/multi-kulturalni, ikonoklastički, ikonofilski, apstraktni, konkretni, direktni, antropoložki, (post)antropocentrički, postpornmodernistički, treći... teatar - Eurokaz je poduzetnički lukavo, bez sumnje i s odreženim uvjerenjem estetičko-etičke prirode, skovao, patentirao, promovirao te rjeđe (samo)kritički i teorijski problematizirao nego propagirao vlastite nove *klazam* i *post* etikete kao oznake posebne kvalitete.

Neosporno je da su određeni klasifikacijski zahvati i fleksibilni, a opet dovoljno stabilni, koncepti neophodni kako bismo se uopće mogli orijentirati na razveđenom novokazališnom teorijskom i produkcijskom tržištu, ne samo radi, doslovno, prodaje i kupovine odnosno izvoza i uvoza predstavljačkih dobara, nego i zbog nužnosti osnovnog sporazumijevanja na relacijama unutar i uokolo novokazališnog diskursa. Također, neosporno je i da su mnoge predstave koje su se Eurokazu ukazale kao ikonoklastičke, bile one takvima ili ne bile, gledateljstvu festivala pružile relevantan uvid u *post* te *novu* produkciju posljednjih dvadesetak godina, a usto i priliku za prikupljanje informacija te interpretativnog i kritičkog iskustva neophodnog kako bi se mogao zauzeti stav prema onim predstavama koje se nisu našle u Eurokazovom izboru iz (novo)kazališne ponude.

No, valja imati na umu i da konotativni razmah naziva *ikonoklastičko kazalište* zahvaća puno dalje od estetičkog i ideološkog spora s *ikonofilijom* u kazalištu, odveć zaokupljenom vizualnom ugodom usprkos značenjski možebitno uznemirujućoj podlozi, te privlači u svoj obzor i radikalne avangardističke naloge ne samo za estetsko prevrednovanje, nego i društveno-politički prevrat širih razmjera. Prišije li se uz koncept ikonoklazma i avangardnom poletu prikladna retorika, čemu Eurokaz jest i sklon i vičan [13], dobiva se, najblaže rečeno, začudan sintetički proizvod: avangardnu ideju u *next wave* loncu. Ispada da gotovo svakih nekoliko novih sezona donosi i neko novije *novo* kazalište, novu *generaciju*, novi *postklazam*, pa stoga ne samo da smo prisiljeni na *fast food* konzumaciju čitavih novokazališnih trendova i pojedinačnih predstava, nego bismo trebali u takvom okruženju progutati i probaviti zašiljenu kost avangardizma, dakako, prema potrebi savitljivu kako bi se mogla utkati i u *Euro* etiketu te postati primamljivom što žirem krugu *odabranih* te *različitih*, kao i onih koji sumnjičavo, ali ipak - čekaju u redu.

U kontekstu razvojno orijentirane kulturne politike te prirasle joj sklonosti globalnom postmodernom tržištu kulturnim proizvodima, a usto i u sredinama s kontinuirano prisutnom te poticajnom tradicijom novog kazališta, takva paradoksalna kombinacija teško da može proizvoditi ozbiljnije nesporazume, ali, s druge strane, i održavati svoju utrživu paradoksalnost duže od nekoliko sezona.

Kad se, naime, Eurokaz na *Euro* razini hoće nametnuti kao rodonačelnik *novijeg* novog kazališta, k tome *ikonoklastički* nastrojenog prema ikonofilskom, često s interkulturalnim preljevom posluženom, tzv. festivalskom *mainstreamu*, kao liniji novokazališnih proizvoda s najširim krugom prihvaćenosti i stoga (doslovno) najvećom cijenom, Eurokaz lukavo nudi upravo ono za čime svako razvijeno tržište žudi - novi proizvod ili barem novi *dizajn* starog proizvoda, a da pritom postiže i dodatni učinak. Premda zahvaćen vrtnjom istog onog mehanizma kojemu se neprestano odupire, Eurokaz upravo zahvaljujući svojem neposustalom otporu uspijeva biti i sastavni dio omraženog tržišta, ali istovremeno i djelovati *izvana*, iz pregledne pozicije koja pruža priliku da se kritički odmaknemo i djelujemo s ruba, a da nam je opstanak istovremeno ipak zajamčen jer u sigurnoj blizini odbačenog sustava formiramo (i normiramo) novi mehanizam, koji pokreće vlastitu proizvodnju *po strani*, da bi se u perspektivi, uslijed neizbježne inflacije, pretvorio samo u još jednu dobitnu *mainstream* kombinaciju, što Eurokaz, tipično za Eurokaz, i prezire i priželjkuje [14]. U onoj mjeri u kojoj uspijeva iz godine u godinu provoditi složenu strategiju kombiniranog napada i predaje, subverzije i afirmacije, odbacivanja *starog* (još jučer prigrljenog kao *novo*) i prihvaćanja *novoga* (već sutra suvišnog kao *staro*), a da istovremeno ipak sasvim ne odstupa od koliko-toliko konstantnog i koherentnog poetičkog opredjeljenja, ako ne uvijek argumentiranog privedenim predstavama, a ono barem propagiranog (pseudo)avangardnom retorikom, Eurokaz uspijeva biti izniman europski festival - *Euro-klaz*, ujedno u *Euro* trendu i *ispred* i *protiv* trenda.

[13] **Vnuk** se prisjeća (1996: 7): "Festival je djelovao kao šok, najdenom nešto se važno zbivalo, nešto što je izmaklo šapi zagrebačkog kazaličnog establishmenta, a snagom je svojih organizacijskih, estetičkih i tehnoloških upotreba djelovalo toliko ozbiljno i drugačije od "mekih" IFSK-ovskih i DMT parametara da je u trenu rastvorilo praksu hrvatskog kazališta kao nakazu doriangrejevskog tipa." **Vnuk** tumači (1997a): „Nemogućnost primjene uobičajenih semantičkih kategorija u interpretaciji takovih ‚predstava' ukazuje na kompleksnost, pritajenu subverzivnost i izazov etabliranim umjetničkim pričuvama (je li to uopće umjetnost, pitat će se neki). Doslovnošću onoga što se događa na sceni urušava se simbolički prostor; tijela postaju crne rupe u koje implodiraju simbolička značenja." **Vnuk** objavljuje (2000a): „Na europskoj razini to je borba s avinjonskim, edinburškim, pa i dubrovačkim ako hoćete, megalitima gluposti, nadutosti i kazališnog sofisticiranog turističkog kupleraja." **Brezovec** dodaje začin (2000): „Moje kolege u Zagrebu oprezni su poput prerijskih lisica i moglo bi se reći rudimentarno stidljivi. (...) Ta ideja o nekakvom špajzu glumačke nutrine košta naš teatar da živi kao duboko smrznuta namirnica. (...) Ja, naime, u hrvatskoj turbofolk kulturnoj varijanti živim u vicevima o mom ciničnom radu s glumcima koji dobivaju slajd projekcije na čelo kad su u emocionalnom klimaksu i koje tjeram da bjesomučno trče po sceni i oko nje. Na kraju, nije li Kosta Spaić pao u blato bježeći s moje ispitne predstave kroz prozor studentskog doma?"

[14] **Vnuk** (2000a): "Eto, Eurokaz ne samo da ozbiljno prati svjetska zbivanja već uživa da ide ispred drugih. Eurokaz strukturira opasne kazališne prolaze i zbrkane govore koje će kapitalizirati umjetnički mediokriteti budućih kazališnih generacija, od njih će neki ugodno živjeti i dati im bezopasnu glazuru." Također **Vnuk** (1999b): „... ove se godine po prvi puta radi o preformuliranju ikonoklastičkog heroizma na nivo *stilskih* karakteristika koje ukazuju na promijenjeno shvaćanje položaja kazališta, na novu *strukturu osjećaja* (R Williams), konačno, na publiku koja prepoznaje te umjetnike kao dio svog neposrednog životnog iskustva"

No, ako Eurokazova nestalna (o)pozicija, prilagođena neprilagođenost, avangarda umotana u *next wave* pakete, institucionalizirana alternativnost, periodična i prolazna festivalska aktivnost s ambicijom dugotrajnog revolucionirnog djelovanja, dakle Eurokazova reprezentativna postmoderna novokazališna, ne samo estetička nego i socio-kulturno-politička hibridnost, u kontekstu europskog kazališta čak može biti prihvaćena kao dobro poznati proizvod s adekvatnom mjerom subverzivne ekstra kvalitete, u kazališnom jarku nazvanom *hrvatsko glumište* takva hibridna politika, estetika i ekonomija mogla je proizvesti samo zbrku i serije nesporazuma.

Društveni procesi kao što internacionalizacija, ubrzano širenje kulturnog tržišta i promjena odnosa u hijerarhiji ne samo estetskih nego i društvenih vrijednosti, za njegovanje lokalnih usko nacionalnih potreba te socijalno-političke funkcionalnosti nisu bili nimalo obećavajući, te su lako rasplamsavali paniku, paranoju, prezir i prateće oblike kulturnog terorizma, kao što su: pozadinska subverzija (u kuloarima), diverzija (odlukama klijentelistički skrojenih povjerenstava), a prema potrebi i otvorena agresija (putem medija ili besramnom primjenom političke moći). Tijekom devedesetih, ne zaboravimo (aferu *Mrduljaš u ZKM-u* i *Povjerenstvo za Eurokaz*), sâm opstanak festivala bio je doveden u pitanje podmuklim povredama prava na "negaciju i nezadovoljstvo", koja je zagovarao još Gavella.

S druge strane, iz potrebe za individualnim doživljajem i kritičkim i teorijskim pristupom svakoj pojedinačnoj predstavi (čak izvedbi predstave), takva sudba (ne samo) izvedbenih umjetnosti, ubačenih u mehanizam ponude i potražnje (uvoza-izvoza itsl.), opravdano može izazvati pozitivnu frustraciju i prirodnu potrebu za zaustavljanjem kotača kako bi se svaka opruga i svaki šum razlučili i pomno sagledali. Jedino na taj način otvaraju se mogućnosti za postepen razvoj kritičke kompetencije, koji bi naposljetku mogao dovesti i do promišljanja kreativnog pomaka ne samo dalje od lokalne sumnjičavosti i zapretenosti, nego i izvan konteksta globalnog ili, recimo skromnije, *Euro* trend-stanja.

Zamjeriti Eurokazu nedostatak sluha i vremena za kritičko suočavanje s pojedinačnim predstavama naprosto znači biti skeptičan prema tržištu kao dominantnom kriteriju ne samo reprezentacije i reprodukcije, nego i dostupnosti i kulturne neophodnosti umjetničkih dobara. Novo kazalište kadikad sumanutom brzinom stvara zalihe problema s kojima nam se tek valja suočiti (Josette Féral čak piše o energiji, glumčevu tijelu, glasu, zatim teoriji nejasnog, gibanja, slučaja, kaosa; 1996), no da bismo ih uopće mogli sustići, trebali bismo ne samo raspolagati osnovnim informacijama i određenim gledateljskim iskustvom, nego i transdisciplinarnim znanjem i takvim uvjetima recepcije pojedinačnih predstava koji nam omogućuju da sagledamo njihovu ulogu u širem estetičkom i društvenom kontekstu od onoga koji može biti postavljen u danima i u programu festivala. Naravno, usporedimo li ga s drugim *Euro* festivalima, Eurokaz još uvijek jest, premda i sâm zaražen *next wave* nervozom, izniman upravo po tome što veću pažnju posvećuje teorijskoj, pa čak i autorskoj konceptualizaciji svoga programa, a čini se da mu nije sasvim svejedno kakav je utjecaj predstavljenog programa na kazališnu produkciju u sredini

Image No. 56

u kojoj hoće biti djelotvoran, i to ne samo u kazališno-estetičkom smislu. No, je li u socio-estetičkoj i političkoj situaciji u koju je, što stjecajem okolnosti, a što pukim spletkama zapleteno hrvatsko glumište, dovoljno tek - htjeti?

Ne u onoj mjeri koju bi se moglo očekivati, ali ipak poticajno, raspravljala je naša teatrologija o imaginiranoj, tinjajućoj ili razbuktaloj sprezi nacionalne književnosti, kazališta i države. Prisjetimo se u ovoj prilici samo Gavellina upozoravanja na "kritičnu fazu" razvoja koja hrvatsko glumište prati doslovno od njegova začetka, jer "ono zapravo nije ni postojalo prije no što je za njega već izgrađena političko-kulturno reprezentativna kuća", pa su u jeku "razvoja moderne državne ideje" koja sebi hoće "podvrći sve javne položaje", i naši glumci postali "državni namještenici i prije nego su znali što zapravo znači biti glumac" (1982: 9-26). Pridodamo li tome Batušićevu potragu za povijesnim činjenicama koje pokazuju da je razvoj suvremenog hrvatskog teatra oduvijek bio usmjeravan "političkim akordima" (1978: 473-475), te Zuppine teze kojima se htjelo raspršiti hipnotičke učinke pojma *hrvatsko glumište*, pa profil tog "realiteta" pronaći na Derridinoj *teološkoj pozornici* (1989: 118-119), ideološki bi bedemi o koje se razbijaju Eurokazovi *valovi* trebali biti makar ugrubo naznačeni. *Teološka shema*, po kojoj se ravnala i *disciplinirala* većinska stranka hrvatskoga glumišta prije i poslije devedesetih, kao *dubinska struktura* dramsko-kazališnog predstavljačkog nauma, najradije predočenog u osnovi mimetsko-realističkom, a potom umjerenom stilizacijom i prozirnom metaforikom dekoriranom (nipošto zamućenom) *scenskom slikom* te *glumačkim činom* zarobljenim u redoslijedu fikcionalne priče i ugođenom mehanizmu kazališne iluzije, vjerno je preslikavala, ponavljala i utvrđivala temeljne odnose unutar ideološkog (teološkog) ustroja autoritarne države: pisac kao Tvorac i Vladar Riječi, redatelj kao Tumač i nevidljivi Nadzornik kazališnog *panoptikuma*, glumac kao Učenik s reduciranim pravom glasa te Reprezentant glasačke mašine stisnute u mraku gledališta (usp. Blažević 2000: 10). Pokrenut upravo u vrijeme kada tzv. *benevolentni totalitarizam* jugoslavenskog tipa, proračunato širokogrudan u pogledu kulturne politike i sporta, proživljava svoje zadnje dane prije potpunog kolapsa, Eurokaz je krajem osamdesetih proživio kraći period kulturno-političke *uključenosti*, u prvom redu zaokupljen modelima estetičkog otpora, a da bi već s početkom devedestih ušao u desetljeće etičkog i političkog spora s novouspostavljenom državom, teološki ustroj koje nije mogao podržati već po temeljnom novokazališnom kodu (pa onda i suprotstavljenoj ideologiji) neprestanog *raz*-kodiranja, kodu upisanom bilo u tematsku zaokupljenost, ili ironijskim ogledalom sugeriranu, ili doista realiziranu dehijerarhizaciju odnosa među formativno-normativnim elementima i obilježjima tradicionalnog dramsko-literarnog kazališta, ali i reprezentacijske (političke) *situacije* uopće. Eurokazom promovirana *nova* novokazališna estetika, ali i etika kojoj je strana kulturalna, nacionalna, rasna, politička, rodna, pa, ako se hoće, i seksualna isključivost, teško da je mogla odražavati i održavati čvrstu spregu kazališta i države, svojstvenu hrvatskome glumištu još od njegovih začetaka.

No, dok je Eurokazova *isključenost* u ideološkom i kulturno-političkom smislu mogla biti samo donekle korigirana *novom* politikom, izbačenost novog kazališta iz tradicije i memorije hrvatskog glumišta, povijesno obilježene hegemonijom logocentričkog, dramsko-literarnog kazališta, daleko je ozbiljniji oblik kulturnog nasilja kojemu se

Eurokaz, nadoknađujući manjak informacija, znanja, i perspektiva, pokušavao oduprijeti tijekom svih svojih petnaest godina, a da je pritom, na žalost, prečesto i sâm sebi smetao.

Temeljni nesporazum, kao što je već najavljeno, izazivaju opseg i prijelomi pojma *novo kazalište*. Diskontinuirana tradicija novokazališnih istraživanja, izuzmemo li nekoliko - na razmeđi šezdesetih i sedamdesetih Parom predvođenih - sporadičnih obrada probranih izazova novog kazališta usred matičnih institucija glumišta, i začeta je i održala se na životu gotovo isključivo u predstavama studentskog teatra šezdesetih te alternativnog *mladog teatra* sedamdesetih i prve polovice osamdesetih, predvođenog u prvom redu Kugla glumištem, njegovim kasnijim frakcijama (od kojih je najznačajnija Kugla Damira Bartola Indoša) i Coccolemoccom, zatim Pozdravima, Akterom i Lerom. Kulturno izolirana, onemogućena u presudnom trenutku transformacije u pokret širih razmjera (prisjetimo se samo polaganog gušenja Dana mladog teatra nakon *Ljetnog popodneva* 1980; usp. Foretić, 1998: 135-193), a usto i odstranjena iz područja interesa domaće teatrologije, te u pogledu *stručne* recepcije osuđena na novinske prikaze ograničene upućenosti i kritičke pronicljivosti, čitava jedna prešućena tradicija frakcije suvremenog hrvatskog glumišta, ma koliko se iz današnje perspektive činila značajnom, a po svojim najsmjelijim predstavama i fascinantnom (*Jedan dan u životu Ignaca Goloba, Mekani brodovi, Ljetno popodne ili što se dogodilo s Vlastom Hršak, Kažu da je sova bila pekareva kći, Ormitha Macarounada i nekoliko kuhara*), naprosto nije mogla pripremiti mnogobrojnije potencijalno, ali niti tzv. *stručno* gledateljstvo, za kompetentnu recepciju Eurokazove ponude postmodernih novokazališnih hibrida. Suočen s odsutnošću prepoznavanja i razumijevanja temeljenog na tradiciji novog kazališta širih razmjera i adekvatnog stupnja kulturne prihvaćenosti (nekmoli neophodnosti), Eurokaz je izvan kruga vlastite publike po kratkom postupku obilježen samo kao promicatelj rubnog, alternativnog, izvaninstitucionalnog, avangardnog, čak amaterskog i uličnog teatra, koji valja učiniti bezazlenim i irelevantnim tako što će ga se ignoriranjem javno izolirati, a u pozadini marljivo raditi na njegovu postepenom gušenju, prije svega nedostatnom, pa čak i neizvjesnom financijskom podrškom.

Povijesna činjenica da su Eurokaz pokrenula, na njemu u početku (a kasnije s jednim izuzetkom sve rjeđe) sudjelovala ili ga barem podržavala najznačajnija imena hrvatske novokazališne alternative sedamdesetih i prve polovice osamdesetih (Brezovec i Vnuk; Bartol, Milovac, Sviben, Zorica, Bakal, Mojaš, Boban), zatim činjenica da je Eurokaz lako preskakao formalno-administrativne i društveno nametnute barijere između kategorija kao što su amatersko i profesionalno, institucionalno i izvaninstitucionalno kazalište, a svakako i ikonoklastička estetika i retorika, pospješile su što snošljivo, a što superiorno, što likujuće i prezrivo zaključivanje da se oko Eurokaza okupljaju i na njemu nastupaju čudnovati alternativci, a na programu tog festivala prikazuju avangardne predstave brzoumiruće estetske vrijednosti. Za brzinu uključivanja Eurokaza kao institucije u zonu kulturne neophodnosti takav je nesporazum bio poguban, premda ne i neočekivan: većinski je dio hrvatskoga glumišta ionako bio i ostao u kobnom nesporazumu s čitavim (novim) kazalištem 20. stoljeća - od Stanislavskog, preko Brechta, Artauda i Gavelle, pa sve do Grotowskog i Wilsona, a dalje od toga da i ne govorimo. Premda Eurokaz i njegov utjecaj ne samo na umjetničku nego i kritičku,

teorijsku i analitičku produkciju u devedesetima, zasigurno (i za sada) predstavljaju vrhunac tradicije naših novokazališnih napora, ta činjenica ne bi trebala biti putokazom poistovjećivanju novog kazališta kakvo predstavlja, najavljuje, ali i kakvim trguje Eurokaz, s onim novim kazalištem kakvo se događalo na IFSK-u u drugoj polovici šezdesetih ili desetak godina kasnije razvijalo na Danima mladog teatra u Zagrebu pa Dubrovniku.

Značenjski opseg i uvriježenu upotrebu olako izjednačavanih pojmova avangardno, alternativno i novo kazalište valja nam, stoga, najprije načelno raščistiti, da bismo potom mogli odrediti njihovu uporabnu vrijednost, značenjske domete i okvire u specifičnom kontekstu (novog) hrvatskog glumišta.

IV.

Alternativni (s varijantom: rubni) i avangardni (s prefiksima neo-, trans- i retro-) teatar, dva su pojma koji često konkuriraju pojmu novo kazalište, posebno kada se u specifičnim okolnostima hoće naglasiti produkcijski i sociološki često marginalna pozicija novog kazališta, u nekim sredinama osuđenog na vječitu drugotnost, izvaninstitucionalnost i navodnu tzv. nezavisnost, ili kada se novo kazalište uklopilo u *poetiku osporavanja* i projekt revolucioniranja estetičkog koda i subverzije ideološke osovine neke zajednice. No, pojam novo kazalište pojam je šireg opsega i zasigurno dužeg trajanja: usidren je u početak dvadesetog stoljeća i raskol između književnosti i kazališta, ali i kazališta i realizma, u užem smislu korišten je za novokazališni zamah, gotovo pokret globalnih razmjera šezdesetih (s ishodištem u SAD: vidi De Marinis, 1987), a od sedamdesetih nadalje čas je u specifičnim okolnostima kondenziran (posebno u tranzicijskim zemljama), a čas raspršivan udarima *next wave* estetetičkih ponuda i potražnji.

O izrazitom avangardističkom antagonizmu, agonizmu i nihilizmu teško da je u suvremenom našem glumištu ikada bilo riječi: štoviše, socio-estetički neo-avangardizam i alternativa u umjerenim su dozama od šezdesetih do praga devedesetih bili društveno poželjni oblici antigrađanskog nastupa sve dok su mogli biti zauzdavani neposredno prije klimaksa, pa im je upravo tim preuranjenim, proračunatim i prividnim legitimitetom kresan inicijalni, a onda i završni intenzitet, učinkovitost i zamašnost [15]. O diskontinuiranim alternativnim pokušajjima moglo se ovdje

[15] Brezovec svjedoči (1999: 146-147): „Sretna nova 1972., nakon poznatih zbivanja iz 1971., otvorila je, tako reći preko noći, golem prostor omladinskoj kulturi, bogatstvo ponuda i prilika o kojemu ne možete danas niti sanjati. četiri godine smo mi, neobrijani gimnazijalci, permanentno koristili prostor u &TD-u za pokuse, i to u vrijeme njegove najveće protočnosti. (...) Već 1974. mogli smo političkim omladinskim strukturama oteti festival Dani mladog teatra, uspostaviti prve kontakte s Europom i ozbiljno se prihvatiti posla htijući se tih godina pokazati jedinim legitimnim nasljednicima IFSK-a" I Vnuk se prisjeća (1996: 6): „Organizacija je postala estetsko pitanje, a radni karakter festivala imao je izuzetnu važnost. Diskusije su bile simultano prevođene na dva strana jezika, bilten je svakodnevno izlazio na engleskom i francuskom, a budući da su druženje i razmjena iskustva gostujućih umjetnika bili važan dio programskog koncepta, grupe su boravile u Zagrebu za vrijeme cijelog trajanja manifestacije. Situacija je tada bila izuzetno bogata. Ovakve stvari, toliko bitne za jedan festival, Eurokaz si nikada nije mogao financijski priuštiti."



Goat Island: The Sea & Poison

govoriti tijekom sedamdesetih, da bi već osamdesete donijele bilo raspad (Kugla glumište i Akter), bilo postepenu transformaciju alternativnih skupina u drugačije oblike djelovanja: pedagoškog (Pozdravi), i dalje alternativnog (Kugla, KIT, Uliješura, Uplašene žirafe) ili pak institucionalnog djelovanja (Coccolemocco preko Brezovca i Vnuk prema Eurokazu), kojim se, po modelu novog *Euro* kazališta, htjelo i još se uvijek hoće promijeniti diskurzivne i produkcijske pozicije unutar hrvatskih izvedbenih umjetnosti. Ugrubo, ono što se iz središnje perspektive hrvatskoga glumišta podnosi ili uništava kao puku alternativu, po analogiji sa sličnim procesima u drugim sredinama trebalo bi već biti *u* - ili barem na sigurnom putu *prema* - središtu, ne nužno radi uspostavljanja dominacije nove predstavljačke ideologije, nego radi postizanja ravnopravnosti i konkurencije s jednakom društvenom podrškom, od one financijske pa do teorijske i kritičke, ne bi li iz takva trenja profitirale i jedna i druga strana. Zoran primjer takve situacije jesu (ili su bili) slovenski i makedonski teatar, da ne govorimo o nizozemskom, belgijskom, njemačkom, i u pojedinim regijama ili gradovima talijanskom, francuskom, španjolskom teatru. Upravo s takvim ciljem i očekivanjima na umu, Eurokaz se nije prozvao festivalom alternativnog nego novog kazališta, što ne znači da u sklopu svojeg novokazališnog programa sastavljenog u duhu postmodernističke estetičke, socio-kulturalne, rodne i ine pluralnosti, eklektičnosti, metamorfičnosti, interdiskurzivnosti, nije predvidio i posebno mjesto za alternativu, avangardu, ulicu, frakciju, amatere, (*plemenite*) diletante, ikonoklaste, *Euro-klaste*, te ih čak izdvojio i kao pronositelje vlastite distinktivne programske linije. Štoviše, potenciranje alternativnosti i avangardizma u kombinaciji s omladinskim, studentskim, sportskim, tranzicijskim, poduzetničkim, internacionalnim, *intra*kulturalnim, liberalno-lijevim, zapadnodemokratskim, dalekoistočno-južnoameričkim mitskim, ili naprosto *Euro* duhom, osiguravalo je u različitim fazama isprepletanja Eurokazove estetičke i petnaestgodišnje hrvatske društvene i političke povijesti - od kolapsa jugo-unitarizma i komunizma te kratkotrajnog prvog liberalnog vala tranzicije prije rata, preko uspostavljanja konzervativnog nacional-tužmanističkog režima, pa sve do raspada kriptototalitarizma i začetka drugog vala tranzicije - idealan omjer rizika i atraktivnosti, ugroze i zaštićenosti, inače svojstven novokazališnom postmodernizmu.

No, u glumištu kojeg je glavna struja svoju kratku aferu s novim kazalištem okončala već do polovice sedamdesetih, a raskuhane derivate kazališnog postmodernizma počela uvoziti tek u prvoj polovici devedesetih (usp. Blažević 1999), dok su kazališni performansi (*performance theatre*), *happeninzi* i akcije alternativnog Kugla glumišta dostigli vrhunce neoavangardnog novog kazališta Zapada, a Coccolemoccova *Ormitha Macarounada* već 1982. djelomično slijedila, ali uvelike i anticipirala neke od najradiklanijih putokaza tranzicije u postmodernističku kazaližnu trans- i retro- avangardu; u glumištu, dakle, koje je svojom dominantnom produkcijom duboko zaglibilo u posvemašnjoj samodopadnoj opstipaciji, da bi jedino svojom diskurzivno getoiziranom ili čak prešućivanom alternativom prvi puta nakon ekspresionističke Krležine dramaturgije te Gavellinih i Mesarićevih manifesta uhvatilo korak s novim europskim kazalištem te se upustilo u kontekstualno specifična i autentična istraživanja, u takvom glumištu Eurokazova visokorazvijena internacionalistička postmodernistička hibridna estetika i etika, propagandno-subverzivna retorika, opozicijska politika i tržišna ekonomija, bez pozadine i podrške institucionalno prepoznate,

uvažene i kontinuirane novokazališne tradicije, nisu mogle biti obilježene drugačije nego *samo kao* još jedna *avangarda* i *alternativa*, ili, još gore, kao brzoprolazne izmišljotine *za tri dana* (kako reče Paro).

U onoj mjeri u kojoj se i sâm Eurokaz nije dovoljno promišljeno, ozbiljno, nesebično i ustrajno angažirao upravo oko odgovarajuće, ne afirmativne nego kompetentne recepcije svojeg programa, te mu je s vremenom preče postalo uzbunjivanje od znanja, blic revolucija (čak skandal[16]) od mukotrpne evolucije, a normiranje *razlike* od njezina neprestanog *re*formiranja i *re*formuliranja, odgovornost za nesporazume ne može biti samo na strani *svih drugih*: od beskrvne i uglavnom neupućene kritike te inertne dominantne teatrologije, preko kulturne politike, u devedesetima ultrakonzervativne, u posljednje dvije godine odveć improvizatorske i trome, pa sve do Akademije dramske umjetnosti, još donedavno specijalizirane uglavnom za konzerviranje teatra.

Posljednje dvije godine Eurokazu su donijele mnogo, no da li dovoljno: hladan pogon, financijska sredstva dostatna za ambiciozniji program, službenu potvrdu kulturne relevantnosti, automatski i prigodnu sklonost većeg dijela novinske kritike, ali još uvijek ne i jednu od središnjih pozicija u zoni kulturne neophodnosti, koja je zajamčena svakom narodnom ili većem gradskom teatru, te ljetnim festivalima, Splitskom i naročito Dubrovačkom. Eurokaz je, iznova, svrstan u kategoriju *alternativa*, ponekad i "ultradrastična"[17]. Da bi osporio kvalifikacije proizašle iz zbunjenosti nadležnih instanci pred pluralnim, pa tako ujedno alternativnim, avangardnim ili buntovnim, baš kao i tradicionalnim, građanskim i adaptivnim identitetom *novog* novog kazališta, te prevladao nesporazume s kojima se neprestano suočava, ni sâm pritom nedužan, Eurokaz bi konačno morao preispitati i korigirati strategiju reprezentiranja vlastita estetičkog putokaza. Prije svega, Eurokaz bi se ponovno trebao potruditi oko razrješenja

[16] **Vnuk (1997b)**: "Teatar je danas postao previše benigan i raduje me da konačno imamo skandal, da ga teatar još uvijek može isprovocirati."

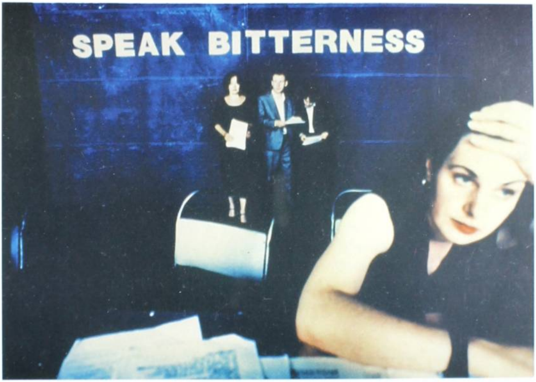
[17] **Ministar kulture Vujić (2000: 54-55)** na pitanje „ne bi li Eurokaz i Tjedan suvremenog plesa trebalo na jednak način financijski i infrastrukturno podržati kao i dramski program Dubrovačkog ljetnog festivala?" odgovara: „Pa te smo festivale podržali i podržavat ćemo ih i dalje, ali, dopustite, i pored najboljih želja, ne na isti način. Uzmimo to ovako: u Dubrovniku nam treba, pored ostaloga, i spektakl, velika predstava, ne manje ‚velika' od onih ogromnih brodova koji tamo iskrcavaju turiste. Ali treba nam i Slaven Tolj sa svojom Karantenom. (...) Ne mislim pritom da svatko mora dobiti ‚isto', već upravo onoliko koliko je potrebno da se neka relevantna umjetnička činjenica, pojava, ideja, projekt, može realizirati u okvirima vlastitih relevantnih i realnih ambicija. (...) I takvi će festivali, pa ponekad i ultradrastični Eurokaz, morati nakon toga, uz zasluženu pomoć, naučiti sami snalaziti se na, metaforički rečeno, kazališnom tržištu. Ne radi se o tome da se alternativna scena, ili barem ono što se nama još uvijek čini alternativom, prometne u *mainstream*. Time ono mijenja svoju prirodu, a to je stvar dugotrajnog procesa. Radi se naprosto o tome da najprije valja razvijati osjećaj za različitost i pružati jasnu podržku različitostima. Mi smo sada još uvijek u fazi velike unutarnje kulturne tranzicije (...) Alternativni teatar je alternativni po tome što zapravo nema kontakt s ministarstvom, nego se razvija na upravo alternativnoj bazi. Međutim, kako je kod nas sve na neki način bilo državno ili paradržavno, ovdje se država kao svojevrsna nezavisna tehnologija mora brinuti o obje varijante. (...) No, posebno kada je o alternativnijim oblicima kulture riječ, moram reći da osjećamo delikatnost situacije. Želimo da dođe do njihova osamostaljivanja i oslobađanja od države, ali isto tako znamo da ako sada to ne pomažemo, mogli bismo izgubiti, da tako kažem, jednu od štuka u bazenu sa žaranima. A to ne bi bilo dobro."

dvojbi o odnosu između alternativnog, avangardnog i novog kazališta, dvojbi kojih je itekako svjestan, kao što je svjestan i tržišno prilagodljivije pa onda i uspješnije (najmanje) dvostrukosti vlastita identiteta. Koncept novog kazališta, naime, operira i s alternativom i avangardizmom, ali, kao što smo vidjeli, traje duže, zahvaća šire i cilja više. Institucionalizacija novog kazališta, pa time i (poništenje?) njegove alternativnosti i avangardnosti, tek je početak njegove pune djelotvornosti u oslobađanju prostora za istraživanje i razvoj izvedbenih umjetnosti koji ne isključuje ni povratak postupcima i funkcijama tradicionalnog, dramsko-literarnog kazališta, dokle god mu se ne pristupa kao normativnom i dovršenom predstavljačkom modelu. Već slijedom svoje estetičke otvorenosti, novo kazalište, naravno, korespondira i s otvorenošću društva u kojem se razvija ili koju anticipira.

Da bi se konačno postavio jasan socio-estetički okvir novokazališnog programa, pa onda na toj osnovi pred mjerodavne institucije postavili i određeni zahtjevi, nije dovoljno, barem ne u miljeu nazvanom hrvatsko glumište, naprosto servirati predstave, najaviti ih jednom uzbunjujućom, a drugi puta umiljatom retorikom, te ispratiti ponekim razgovorom s povodom. Onoliko truda koliko ulaže u dovođenje značajnih umjetničkih imena, Eurokaz bi trebao uložiti - umjesto u dosadašnje povremeno privođenje priručnog jednakomislećeg kadra - i u pozivanje vodećih stranih te okupljanje sve većeg broja zainteresiranih i upućenih domaćih kritičara i teoretičara, koji bi niz predstava sagledali, obrazlagali i osporavali stručnim tekstovima i izlaganjima, pa tako ojačali diskurzivnu legitimnost prikazane umjetničke prakse i zasigurno širili krug recipijenata festivala. No, bio bi to samo prvi korak, a, ponavljam, možda i iskorak iz domene poslova jednog kazališnog festivala, da isti taj festival svoj izbor i sâm ne pokušava krijepiti kompatibilnim kazališno-teorijskim i sociološkim konceptom te metajezičkim atrakcijama (vidi bilj. br. 12), korištenim istodobno u propagandne svrhe, ali i s ponešto ozbiljnijim ambicijama.

Oduvijek vješto izazivajući nedoumicu u pogledu svojih osnovnih namjera i pravog profila, Eurokaz se mnogo čega prihvatio, ali i ničemu neodložno posvetio - osim sebi. Isto što se činilo s teorijom, dakle uglavnom *grebalo* po površini, ponovilo se i s radionicama, seminarima ili koprodukcijama. Svega je toga, kao što znamo, bilo, ali ni u čemu se nije ustrajalo, osim u jednome: u nizanju predstava sve *novijih* i *novijih*, prema potrebi zavijenih u sve stariju (i sve zamorniju) subverzivno-alternativnu retoriku ili u pomirljivo intonirane najave taktičkog povlačenja, radi uzbunjivanja ili smirivanja *duhova*, radi laviranja [18] između najmanje tri skupine gledatelja: onih koji su Eurokazu naklonjeni, onih koji ga toleriraju i onih koji ga *ne* podnose, ali im neprestano izmiče neoborivi i stalniji razlog da otvoreno zatraže njegovo ukidanje kod nadležnih političkih instanci, pa jedino što im na kraju uspijeva jest da se nehotice nađu zapleteni u mitu o Eurokazovoj isključenosti, koji je, paradoksalno, ključna linija strategije uključivanja u zonu kulturne neophodnosti.

[18] Uostalom, Vnuk savjetuje (2000b): "... put do jakih i beskompromisnih programskih koncepata (je) ježovit i za njega treba hrabrosti i lukavosti posebnoga tipa."



Forced Entertainment

Ma koliko se, dakle, trudio, Eurokaz naposljetku nije uspio i sâm postati nešto više od kulturnog proizvoda s nekoliko linija reprezentacije na raspolaganju. A to mu, pokazalo se, nije bilo, niti ima naznaka da će biti dovoljno kako bi u hrvatskome glumištu uspio osvojiti pa zatim i zasluženi stupanj kulturne neophodnosti, a većem dijelu naklonjene mu, kao i one nesklone publike, objasnio i opravdao značenjski opseg svoga *prezimena*. Ukopanost je toga glumišta u vlastitu samodovoljnost, inertnost, jednoumnost i prošlost do te mjere duboka da priželjkivane novokazališne promjene Eurokaz ipak nije mogao izazvati samo kao - proizvod.

Neosporno zaslužan za informiranje o novokazališnoj produkciji s gotovo svih strana svijeta, institucionalno uokviravanje domaćih novokazališnih skupina, predstava ili tek pokušaja, te inspiriranje cijele nove generacije novokazališno opredijeljenih umjetnika [19], ali i teoretičara i kritičara polovicom devedesetih okupljenih oko časopisa *Frakcija*, Eurokaz je svoj utjecaj na razvoj novog glumišta s vremenom sveo na primarnu brigu o izgledu i plasmanu sebe kao informativnog proizvoda, a da se samo u iznimnim slučajevima, te gotovo isključivo u razdoblju prve festivalske petoljetke, i sâm uključio u proizvodnju novog (hrvatskog) kazališta . Premda je mnogo rečenica utrošio na kazivanje o zaostalosti hrvatskog a naprednosti *Euro* kazališta, prvog k tome ogrezlog u estetički i ini šovinizam, a drugog ipak odveć zaokupljenog trgovanjem, Eurokaz, unatoč ponekad vidljivome trudu, ipak nije uspio nego samo pokazivati kakvo bi, dakle, njegovo *treće* kazalište moglo biti. Drugim riječima, Eurokaz se, premda je u početku bilo naznaka da postoji i drugačiji plan, nije osmjelio na duže vrijeme i usprkos svim smetnjama, preuzeti odgovornosti kakve bi pred njega postavio pomno promišljen, sustavno i postepeno provođen i razvojno usmjeren kulturni projekt. Takav bi projekt s jednakom pažnjom istovremeno radio na dvije razine, na reprezentaciji i produkciji. Kao festival, Eurokaz je tijekom svojih petnaest ljeta težište stavljao na reprezentaciju. No koprodukcijski projekti u koje se u nekoliko navrata ipak upustio te ih i uspio realizirati (Stanev *Zločin i kaznalište*, Brezovec *Traviata*, Montažstroj *Rap opera "101"*, Linija manjeg otpora Ivane Popović *Ribizl bomba*), pokazali su se kao iznimno važni zato što su aktivirali i promovirali novu generaciju umjetnika i angažirali širi krug sudionika i suradnika na novokazališnom projektu, te tako omogućili direktnu razmjenu informacija, ideja i znanja između festivala i stručne i gledateljske zajednice. Koprodukcijskim projektima trajanje i utjecaj Eurokaza bili su produženi i na razdoblje prije i nakon udarnih desetak

[19] **Borut Šeparović (1996)**: "To što djelujemo na ovaj način možemo prije svega zahvaliti iskustvu značajnih međunarodnih gostovanja na oba zagrebačka festivala (Eurokazu i Tjednu suvremenog plesa) u drugoj polovici osamdesetih." **Bobo Jelčić (1998)**: "*Najbolje tek dolazi* jedna je od najzanimljivijih predstava koje sam vidio na Eurokazu. Dugo vremena razmišljao sam čime bih se htio baviti i na koji način. Dugo vremena prije nego što sam vidio Pesentijevu predstavu slutio sam što želim kazalištem reći, ali nisam još bio sasvim siguran na koji način. Pesenti je možda potvrdio neke stvari, premda ne bih nikada radio takve predstave. /.../ naše posljednje dvije predstave, *Promatranja* i *Usporavanja*, pripadaju više kontekstu Eurokaza, koji i jest prvi prepoznao vrijednost onoga na čemu radimo." **Ivica Buljan (1999)**: "Eurokaz je bio presudan događaj u cijelom mom životu, jer se kazalište odjednom našlo iznad svega, pa i teksta. On me izmjenio estetski, etički, intimno. Otkrio sam svijet o kojem sam ranije znao jako malo, uključivao je sve, nije isključivao ništa. Zagreb je postao mjesto u kojem su se mogle pratiti promjene. Iz ničega - Rosas, Wilson, The Wooster Group, Raffaello Sanzio, Hinderik (neke stvari na videu ali nije važno...)"

dana predstavljanja novokazališnih traganja ili naprosto trendova na internacionalnoj sceni. Usto, veći broj radionica i seminara zasigurno bi oko Eurokaza stvorio čvršće jezgro umjetnika, teoretičara i kritičara osposobljenih i za kreativno nastavljanje i preispitivanje Eurokazovih putokaza i stranputica u vlastitim predstavama, tekstovima i uopće u vlastitoj glumižnoj sredini. Naravno, inzistiranjem na ujednačavanju repre-zentacijske i produkcijske uloge Eurokaza, festivalu bismo nametnuli da obavi funkciju koju u sredinama s razvijenom novokazališnom tradicijom obavljaju centri, produkcijske kuće i škole za izvedbene umjetnosti, a u našem su je glumištu odavna trebala podijeliti barem neka kazališta, ali i Akademija dramske (!) umjetnosti. No, u okolnostima kakve je zatekao, Eurokaz je, kao dugo vremena jedina novokazališna institucija, k tome samo periodično aktivna, prebrzo odustao od ozbiljnog i upornog rada na takvim poslovima, nakon što se, valja priznati, pobrinuo oko nekoliko inicijativa.

Djelovati kao kulturnih projekt jasno i promišljeno postavljenih ambicija, značilo bi u najmanju ruku zainteresirano raditi na adekvatnoj i kreativnoj recepciji vlastite reprezenativnosti u kontekstu domicilnoga glumišta, a tim putem i na produljenoj i proširenoj učinkovitosti reprezentiranog, ali i produciranog novokazališnog programa u pogledu kulturnog i društvenog razvoja. Produktivnost Eurokaza, međutim, već desetak godina primarno se ostvaruje važnom, ali jednostranom i jednosmjernom informativnošću, pa jedini proizvod koji se na taj način uspijeva konstruirati te konzumirati jest sâm Eurokaz. Koji nudi pregršt manjih *next wave* paketa - predstava, umetnutih u *post, Euro* i *klastičan* paket - festival.

Što je recipijentu-konzumentu činiti s paketima u paketu? Jednostavno: previdjeti ih, odbaciti ili kupiti pa preprodati. Samo u iznimnim slučajevima namjernik će otvoriti paket, kritički analizirati i doživjeti ponuđeni sadržaj, a možda i upustiti se u novi krug novokazališne produkcije, umjetničke ili teorijske, svejedno. Za proširivanje kruga recipijenata s takvim ambicijama mnogo je, ali ne i dovoljno, naprosto *nuditi* - valjalo bi strpljivo, pozorno i promišljeno *činiti*. Ako je Eurokaz jedan od onih festivala koji brinu samo o pokazivanju svojih specifičnih putokaza i prokazivanju tužih stranputica, a ne o preispitivanju, neprestanom preusmjeravanju, iskušavanju, obnavljanju ili inoviranju putokaza u produktivnoj interakciji sa sredinom u kojoj su predstavljeni i izvedeni, onda Eurokazu uistinu ne treba ništa više nego - više novaca, uzbunjivanja i zbunjivanja. Eurokaz, međutim, festival novog kazališta, htio bi mnogo više. Ako me sjećanje ne vara.

Navedena literatura i izvori:

Artaud Antonin (2000) *kazalište i njegov dvojnik, preveo Vinko Grubišić,* Zagreb; **Batušić**, Nikola (1978) *Povijest hrvatskoga kazališta,* Zagreb; **Blažević** Marin (1999) *"Pomaci, odmaci, uzmaci; 1. dio", Frakcija* br. 12/13:40-45; **Blažević** Marin (2000a) *"Pomaci, odmaci, uzmaci; 2. dio", Frakcija,* br. 17/18: 40-50; **Blažević** Marin (2000b) "Književnost (bez knjige) i kazalište (bez književnosti), *Umjetnost riječi* XLIV, br.4:229-262; **Boko**, Jasen (1997) "Izvođač je preživio!", *Slobodna Dalmacija,* 28. lipnja; **Brezovec**, Branko (1999) "Nikad nisam sebe smještao izvan centra - samo sam centar pomaknuo malo sa strane", intervju, *Quorum,* god.XV, br. 2: 138-163; **Brezovec**, Branko (2000) "Torba puna zmija", intervju, *Fokus,* 23. lipnja; **Buljan**, Ivica (1993) "Eurokaz je - svijet", *Danas,* 2. srpnja; **Buljan**, Ivica (1999), „Sudionici zločina mašte", intervju, *Frakcija,* br. 12/13: 10-16; **Ciglar**, Želimir (1997) „Ukidanje tabua - smrt umjetnosti", *Večernji list,* 28 lipnja; **Čutura,** Mladen (1998) „Eurokaz dobiva povjerenstvo", intervju, *Večernji list,* 9. siječnja; **De Marinis**, Marco (1987) *Il nuovo*

teatro, Milano; **Féral**, Josette (1996) "Prema teoriji rasplinutih grupacija", *Zor*, br. 1:202-206; **Foretić**, Dalibor (1998) *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.-1996.*, Dubrovnik; **Gavella**, Branko (1967) *Glumac i kazalište*, prir. Nikola Batušić, Novi sad; **Gavella**, Branko (1982) *Hrvatsko glumište*, Zagreb; **Govedić**, Nataša (1996) "Kazališna kronika, Eurokaz 1996., Konformizam novog & avangarda minulog", *Forum*, god. 35, knj. 68, br. 9: 1026-1049; **Govedić**, Nataša (1997) "Krvi i igala", *Vijenac*, 17. srpnja; **Jelčić**, Bobo i **Rajković**, Nataša (1998) "Promatranja.Usporavanja", intervju, *Frakcija*, br. 8: 24-29; **Juvančić**, Joško (1997) "Nema umjetnosti bez kaosa", intervju, *Novi list*, 25. kolovoza; **Lehmann**, Hans-Thies (1999a) *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main; **Lyotard**, Jean-François (1988) "Odgovor na pitanje: što je postmoderna", prev. Boris Buden, u *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, ur. Ivan Kuvačić i Gvozden Flego, Zagreb; **Mejerholjd**, Vsevolod Emiljevič (1976) *O pozorištu*, izbor i prijevod Ognjenka Millćević, Beograd; **Mrdljuaš**, Igor (1993a) „Bez kompleksa manje vrijednosti", intervju, *Novi Vjesnik*, 30. siječnja; **Mrduljaš**, Igor (1993b) „Neki bi mogli i u zatvor", izjava, *Danas*, 5. veljače; **Mrdljuaš**, Igor (1993c) „Bez parade: Otvoreno pismo zdvojnim ljubiteljima Eurokaza", *Danas*, 19. veljače; **Mrdljuaš**, Igor (1993d) „Kada budemo siti i obijesni", *Slobodna Dalmacija*, 4. srpnja; **Nikčević**, Sanja (1993) „Genijalni mistifikatori", *Večernji list*, 28. lipnja; **Paro**, Georgij (1981) *Iz prakse. Gavella - Amerika - Dubrovnik*, Zagreb; **Paro**, Georgij (1994) „Pučki teatar nije nogomet", intervju, *Nedjeljna Dalmacija*, 12. kolovoza; **Paro**, Georgij (1998) „Zazirem od komisija i povjerenstava", izjava, *Novi list*, 12. siječnja; **Prištaš**, Goran Sergej (1996) „Devedesete", *Frakcija*, br. 2: 20-26; **Selem**, Petar (2000) "Imam rezervu prema militantnim kulturnjacima koji se uvijek bore za višak slobode", interview, *Globus*; **Stojsavljević**, Vladimir (1993) "Kulturni skandal u Zagrebu: četrdeset golih albanskih umjetnika s pozornice je izbačeno na ulicu!", *Globus*, 2. srpnja; **Stojsavljević**, Vladimir (1996) "Budućnost je ipak u alternativama", intervju, *Frakcija*, br. 2: 26-31; **Šeparović**, Borut (1996) "Teatar tranzicije", intervju, *Frakcija*, br. 1: 4-11; **Vnuk**, Gordana (1996) "Prvih deset godina", intervju, *Frakcija*, br. 2: 4-14; **Vnuk**, Gordana (1997a) "Eurokaz 1997", uvodnik, programska knjižica festivala; **Vnuk**, Gordana (1997b) "Konačno imamo skandal!", izjava, *Slobodna Dalmacija*, 1. srpnja; **Vnuk**, Gordana (1999a) "Festival ikonoklastičkog teatra", *Frakcija* br. 12/13: 172-176; **Vnuk**, Gordana (1999b) "Eurokaz 1999", uvodnik, programska knjižica festivala; **Vnuk**, Gordana (2000a) "Ljuti me Vesna Pusić koja želi osnovati 'ozbiljan kazališni festival': a što je onda Eurokaz?", intervju, *Globus*, 23. lipnja; **Vnuk**, Gordana (2000b) "Eurokaz 2000", uvodnik, programska knjižica festivala; **Vujić**, Antun (2000) "Prema ravnopravnosti!", intervju, *Frakcija*, br. 17/18: 50-55; **Zuppa**, Vjeran (1989) *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: štap i šešir*, Zagreb

Eksplozivna tijela, plesna tijela & semantofobija (strah od značenja)

piše
Nataša Govedić

Uz tjedan suvremenog plesa 2001.

...umjetničke prakse eksplodirale su izvan granice kojima su ih držale uprizorene discipline povijesti i kritike umjetnosti nastojeći kodificirati ispravnu vrstu umjetnosti u odnosu na njezinu estetsku i ili političku vrijednost...(Amelia Jones, 1999: 4)

Naslovom teksta hotimice smjeram povesti čitateljicu i čitatelja filozofkinji tijela Elizabeth Grosz i njezinoj knjizi *Eksplozivna tijela (Volatile Bodies, 1994).* Riječ je o iznimno utjecajnoj studiji koja analizira medicinska, biološka, filozofska, psihijatrijska i sociološka konceptualiziranja tijela, dokazujući kako je tijelo stoljećima - u tradicionalnoj platonističkoj ili dekartovskoj tradiciji, dakle podjednako i u **idealističkoj** koliko i **racionalističkoj** interpretaciji, baš kao i u kurativnim ideologijama - bilo opisivano kao ne-um ili kao "opasna" opreka umu, ono što izmiče apstrakciji i Čistoći Ideje, samim time bivajući klasificirano i kao "manje vrijedno" od uma. To ujedno znači kako smo naslijedili tradiciju *somantofobije* koja smatra da se tijelo nalazi IZVAN ZNAČENJA, u domeni nehistorijske "materijalne supstance", kaosa nečiste mase, organske pasivnosti, inercije (Grosz, 1994: 3- 24). Podsjetimo se da kršćanska tradicija naročito rigidno razdvaja duh od tijela - čak i najliberalniji katolici, primjerice Franjo Asiški, pejorativno će svoje tijelo zvati "brat magarac", podrazumijevajući tvrdoglavu "neposlušnost" tijela prilikom spiritualnog discipliniranja. I ovdje je tijelo simptom semantofobije: onoga **izvan** poželjenog ili prihvatljivog "spiritualnog" **značenja**.

STUPNJEVI TJELESNOSTI + SILASCI U NIJEME GROBNICE Što se tiče rodne perspektive, žensko tijelo od antičke drame nadalje smatrano je *tjelesnijim* od muškog; barem ako sudimo po muškim dramatičarima i filozofima koji ženske likove tradicionalno prikazuju kao veće "žrtve" i veće "robove" svojih tijela negoli su to muškarci (Zeitlin, 1996), jer su "prinuđene" na trudnoću, rađanje, menstruaciju, dojenje: procese koji izmiču "racionalnoj" kontroli muškog subjekta; procese u kojima tijelo kao da pokazuje vlastitu "volju" (ili bar otežanu mogućnost "obuzdavanja") te procese koji su ostali neposredno povezani i s političkim strategijama femininog *obezvrijeđivanja* ili svođenja na javnu *beznačajnost.* Manjak javne samoartikulacije žena tradicionalno je povezan i s manjkom te sa stereotipnim ograničenjima semantičkog značenja ženskog tijela. Čak su i muški *leševi* (posebno leševi ratnika) *značajniji* od živih ženskih tijela: Antigona se brine oko herojskog ili izdajničkog tijela svoje mrtve braće, točnije: oko njihovih mrtvih tijela, žrtvovavši i vlastiti život za dostojnu sahranu i *ugled* ratnika. No oko njezina mrtvog tijela stvara se sasvim drugačija retorika; retorika žalovanja zbog novih i "bespotrebnih"smrti; retorika *preuzimanja grijeha*; srama; samonametnute krivnje.

Kreont : Jao, jao umirem od stida! Nece li me tko probosti mačem dvosjeklim? Sad je pravi čas! Jao, nesretna mene, ja postojim kao dvije nesrece! [...] Jao meni, taj grijeh je moj i samo moj; ne sudjeluje nitko drugi u toj krivnji. [1]

Antigonino žensko tijelo iskorišteno je kao žrtvena "roba" u metafizičkoj razmjeni patrijarhalnog tržišta: njime je kupljena *slava* Eteokla i Polinika [2]. Ali mora li *moralna pobjeda* nužno proizlaziti iz osude na smrt ženskog tijela? Je li zamisliv etički trijumf *žive* Antigone (ili neraspetog Krista)? Tijelo kršćanskih svetica u svakom je slučaju shvaćano kao poželjno "propadljiva" masa; sramna i beznačajna *košulja mesa*; odbaciti ga što prije i što

spektakularnije. U samom je mučeništvu možda najzanimljivija upravo egzibicionistička dimenzija uprizorenja "predstave boli", *tjelesne* boli, kojom je "kupljena" *onostrana* reputacija. Isto povijesno kino nudi i specijalnu projekciju gospođe Bovary i gospođe Karenjine koje - posredstvom muške tanatofilije svojih pisaca "donose odluku" o destrukciji vlastita tijela: samonametnutoj *kazni* za prevelik socijalni prekršaj *senzualnog* užitka. Užitak ne smije ući u jezik; užitak bi mogao transformirati čitavu ekonomiju značenja; tijelo smije "značiti" samo u smrti. Asketski posmrtno.

FETIŠ Fetiš također šuti. Ugurano u zonu nijeme korporalnosti, žensko tijelo i danas u medijima susrećemo kao egzemplarni fetiš gledanja; krunski objekt kulturalne maskerade; trofej koji je tu da-se-izlaže-muškom-pogledu (Laura Mulvey, 1985). Napišete li, primjerice, tekst o *destruktivnoj* ideologiji pornografije, presretni će ga urednici požuriti "ilustrirati" slikom razodjevene prsate "ljepotice": fetiš je divan za citiranje i nekritičko umnažanje. Fetiš poništava značenja kontradiktornim (usp. Lacey, 1998: 139-141) premisama mitskog mišljenja: naga *zečica* mora biti i naivna i iskusna; *i* zavodljiva *i* pretpubertetski nesvjesna svoje zavodljivosti; *i* ozbiljna u ponudi svoje seksualnosti *i* šaljivo neformalna (ne želimo da je se muški voajerski namjernik kojim slučajem *prestraši*); *i* "namještena" *i* uhvaćena u spontanom pokretu... Fukoovski rečeno, žensko tijelo prolazi kroz historijski proces drastične podvrgnutosti osobitom režimu nad/gledanja: bilo da je objavljeno na naslovnici *Playboyja*, skriveno u odoru redovnice, maknuto s kazališne pozornice (gdje ga nećemo sresti sve do osamnaestog stoljeća) ili oblikovano idologijom "lijepog tijela" haremske golotinje Ingresove *Turske kupelji* te trajnog "slavljenja" nagih žena muškom kičicom zapadne likovnosti. Situaciju fetišiziranja ženskog tijela pregnantno sumira Linda Nochlin (cit. prema Kolešnik, 1999: 19): ***Uvijek model, nikad umjetnica.*** Ženina "vrijednost", njezino "značenje", historijski se dakle determiniralo IZGLEDOM njezina tijela.

Sandra Lee Bartky (1988: 81) podsjeća nas ne samo na javna nadziranja tijela, nego i na **privatna**, ali time ne manje ritualizirana **samonadziranja** tijela: kroz šminkanje, dijetu, higijenu, frizuru, stil odijevanja, način kretanja, rad, praćenje medija. Čitav niz postupaka nastoji tijelo držati pod stalnim nadzorom, daleko od samoartikulacije značenja: u utilitarnoj civilizaciji tijelo mora biti *poslušno* da bi bilo što *isplativije*. Nakon Michela Foucaulta, metafora tijela postaje metafora socijalne torture i socijalne "zarobljenosti" tijela. A već i Foucault naglašava kako u povijesti muško i žensko tijelo ne prolaze kroz istu "mikrofiziku" mučenja tijela. U djelu The Use of Pleasure, Foucault (1985: 22) kaže:

[1] Cit. prema Sofoklo (2001) Antigona, prev. Zvjezdana Timet, str. 81

[2] Isti fenomen aktualan je i u suvremenoj kinematografiji, primjerice u djelu danskog redatelja Larsa von Triera Breaking the Waves, u kojem glavna junakinja žrtvuje svoje tijelo (u žrtvu su uključeni i silovanje i kasapljenje) radi metafizičkog spasa svog narativnog supruga.

"Žene su uglavnom podvrgnute striktnim [tjelesnim] ograničenjima ali ne zbog toga što bi to značilo kako je za njih napravljena neka posebna etika nego zato da bi se ozakonile njihove dužnosti i obaveze poslušnosti Zapravo je ovdje na djelu muška etika namijenjena muškarcima i to muškarcima koji su za razliku od žena slobodni od sličnih ograničenja."

Suvremeni povjesničari kulture, npr. David Glover i Cora Kaplan (2000), opovrgli su Foucaulta što se tiče "neograničavanja" muškog tijela, ustvrdivši da *idalno* muško tijelo od helenske kulture nadalje biva konstruirano podjednakim *drilom* kao i žensko tijelo, ali na drugi način: muško tijelo teži idealu čvrstog tijela neustrašiva ratnika, apsolutne samokontrole i samodiscipline koje opasuje neprovidna uniforma. I bez uniforme, muško tijelo "mora" iskazivati jednaku čvrstinu, napetost i zategnutost. Ono mora biti "statua", ne meka (feminina) koža.

LEBDI, LEBDI MOJA GOSPOĐICE Kulminaciju patrijarhalne kontrole ženskog i muškog tijela predstavlja i umjetnost baleta, koja datira iz sedamnaestog stoljeća i epohe Luja XIV., u kojoj je ženskom tijelu naređeno da bude ezoterično "rastjelovljeno" od težine i starenja - tijelo klasične balerine mora uspostaviti vertikalu, let, visoke skokove, iluziju bestežinske uzvišenosti, volumen vječito adolescentskog tijela ravnih bokova i malenih grudi. Kako nas upozorava teoretičarka plesa Susan Leigh Foster (1996: 1-25), čak se i koreografija ženskog tijela u baletu razlikuje od koreografije muškog tijela: ona je stalno *uzdizana*, ona "lebdi na prstima", ona gleda u daljinu ili uvis dok on gleda u nju [3], kao u halucinogeni san svoje žudnje (je li ona ujedno i simbolička projekcija erektiranog falusa impotentne mačističke/homoerotične kutlure?). Balerina je svakako kutluralni *locus* drastične *samokontrole*; ukidanja svih prirodnih "zaobljivanja" ženskog tijela koje je jednom izašlo iz puberteta. Ann Daly (1987/88) ističe kako je balet mjesto gdje su ženski plesači *pasivni, eterični i delikatni*, dok su muški plesači *dinamični, čvrsti, aktivni*, a (ovo je najslađa pojedinost) u skokovima i upće kretanjem pozornicom "smiju zauzeti i mnogo više scenskog prostora od ženskih plesača".

Osim toga, balet podrazumijeva IDEOLOGIJU skrivanja i maskiranja tjelesnog napora. Kako veli Lesley-Anne Sayers (1993: 164-184):

"Centralni ideal klasične tehnike jest maskiranje tehnike i snage, posebno u slučaju balerine, čije bi se iskazivanje snage smatralo neprikladnim unutar ideologije plesa koji izvodi."

Drugim riječima, baletna tijela rigidno su kulturalno kodirana tijela, čija su značenja u najvećoj mjeri određena romantičarskom ideologijom (diskurzom *Giselle*) ili diskurzom Male Sirene ("nemogućeg" tijela vilinske eteričnosti). Mala sirena, kao "autsajder spolnosti", za Hansa Mayera (1981: 180) ionako svjedoči o Andersenovoj potisnutoj homoseksualnosti. O tijelu baleta izjasnio se i koreograf George Balanchine. Po Balanchineu (1982: 48), balet je *jednostavno* "žena, ili vrt prekrasnog cvijeća". Ovdje će negiranje materijalnosti tijela ponovno otvoriti prostor "nijemom" klišeju balerine kao porculanske figurice iz koje je (gotovo kirurškom preciznošću) "odstranjen" bilo

[3] Nismo li upravo opisali klasičnu situaciju Hitchcockova narativno-ideologijskog horizonta?



Jérôme Bell

kakav uznemirujući *višak* "ovozemaljskih" značenja. Recimo, znakovlje anoreksičnog tijela. Za usporedbu: "Gordonova navodi podatak kako je 15% svih američkih studenata baleta anoreksično. To je vrlo uznemiravajuća statistika [...]. Smatra se da za ovakvu pojavu postoje uvjerljivi preduvjeti u samom baletnom okolišu: kompetitivnost, disciplina, potreba samokontrole, samozaokupljenost tijelom - sve su to preduvjeti ne samo za bavljenje baletom, nego i tipične karakteristike anoreksika" (Alderson, 1997: 129).

Ali i suvremeni ples nastavlja pratiti neobična semantička lakuna, reprezentacijski zijev ili čak mistifikacija tobože "odusutnog" značenja. Protiv takvih je mistifikacija napisan i ovaj tekst. Ann Cooper Albright (1997: 4):

"Budući da je ples prvenstveno neverbalna umjetnička forma koja smješta tijelo u središte vlastite reprezentacijske strukture, ples je na Zapadu percipiran kao nešto što postoji u semiotičkom vakuumu, izvan jezika i značenja. (...) Umijeće uočavanja multiplinih slojeva kulturalnih značenja tijela u plesu zahtijeva,stoga, spremnost da govorimo vrlo različitim jezicima kulture; kako fizičkim, tako i verbalnim. "

NONUNIVERSAL PICTURES Unatoč avangardističkim [4] naporima desemantizacije, tijelo u plesu ipak ostaje određeno i OZNAČENO brojnim razlikovnim markiranjima: ono je muško ili žensko ili androgino, ono je točno određene rase i starosti, ono je određene kondicije, visine, težine, načina hodanja, načina držanja. Kako nas uče *dance studies* (usp. Goellner i Murphy, 1995), ni na ulici ni na pozornici ne postoji "univerzalno tijelo": sva su tijela pojedinačna i kodirana razlikama. Premda je psihoanaliza početkom XX. stoljeća konačno povezala simptomatologiju uma i tijela, ni Freud ni Lacan ne izlaze iz esencijalističkih predrasuda o univerzalnoj "ženskosti" i "većoj tjelesnosti" ženskog roda: obojica govore o muškoj žudnji i muškoj seksualnosti, konstruirajući žensko tijelo i ženski subjekt kao *manjak*. U psihoanalizi, koja se recimo ne zove somanaliza, i muško i žensko tijelo samo su SIMPTOMI uma. **Ovdje, dakle, tijelo konačno počinje legitimno značiti, ali samo kao vidljiva podloga umne patologije.** Um je još uvijek na vrhu značenjske piramide; i to muški um. Iz psihoanalitičkog pojmovnika datira i teza Marthe Graham (1963: 53): **"pokret nikad ne laže"**, podrazumijevajući da je tijelo *istinska pozornica* uma, kao njezina (lažljiva) *redatelja*. Tijelo koje *nikad ne laže*, zaključimo, čitati nam je kao *simptom*. Tek će suvremena neurologija i suvremena feministička kritika demistificirati "prirodne" podjele muškog subjekta na kompetentni um i ženskog subjekta na nekompetentno tijelo. U devedesetim godinama XX. stoljeća i medicina i filozofija prihvaćaju koncept TIJELA KAO PROCESA, stalnog biološkog i kulturalnog procesa proizvodnje značenja, procesa starenja, procesa hranjenja, procesa žudnje, procesa izlučivanja, procesa razboljivanja i ozdravljanja, procesa kulturalne identifikacije, PROCESA IZVEDBE. Judith Butler radikalizira kulturalno stajalište kako se ne rađamo kao "žene" ili "muškarci", već njima postajemo, kroz ponavljane rituale socijalizacije. Kako veli Ann Cooper Albright (1997: 5):

[4] Riječ "avangarda" ovdje koristim pomalo ironično; kao svaku umjetničku aktivnost koja sebe naivno vidi kao "prethodnicu" Divnog Novog (Reprezentacijskog) Svijeta; tobože bez ikakvih poveznica s ranijom znakovnom tradicijom.

"Trajno nestabilno, tijelo je uvijek u paradoksalnom procesu nastajanja: i nastajanja i novog nestajanja. Kao što će vam rado priznati svaki plesač i svaki atlet, tijelo nikada ne postiže točku stabilnosti, ma koliko ga disciplinirano trenirali."

Tijelo je, dakle, proces.

A to je i plesanje.

A to je i pisanje.

U kazalištu, pred bilo kojom publikom, tijelo je uvijek poznakovljeno. Čim se nalazi na pozornici, ono NEŠTO ZNAČI. Ne postoji, kako veli Susanne Langer, "besmislena gesta": svaka gesta nešto označava. Ali postoje diskurzivni mitovi vezani za ples.

PRVI MIT O TIJELU U PLESU ILI MIT SVEMOGUĆEG SUBJEKTA U ovom hermeneutičkom mitu vjeruje se kako je ples *izravna autoekspresija* umjetnika. Propovijedali su ga, primjerice, ekspresionisti poput Isadore Duncan i Rudolfa Labana: **"Ja ... plešem ... sebe."**

Ni kulturalni ni plesni studiji, međutim, ne mogu dovoljno puno puta ponoviti kako je plesna gesta, premda odigrana STVARNIM TIJELIMA, u recepcijskom smislu uvijek VIRTUALNA GESTA: gesta podvrgnuta simboličkoj signifikaciji i kulturalnom kodiranju. U čemu i jest snaga njezine ekspresivnosti. Čak i kada umjetnik u suvremenom plesu tvrdi da pleše "svoje vlastite emocije", važno je naglasiti da su te emocije ESTETSKI POSREDOVANE, samim time i poznakovljene. Štono reče Jacques Derrida (1996: 74): **"Ne postoji i nikada nije postojala direktna, živa prezentacija."** Mit o izravnoj autoekspresivnosti opire se teoriji, opire se diskurzivnosti, da bi na kraju ostao "začuđen" nad *neopisanošću* plesa u suvremenoj kritici i teoriji. No zašto se umjetnici toliko opiru teoriji? Možda žele vjerovati kako je u njima sadržana *apsolutna unikatnost*, individualnost netaknuta čitavom mrežom kulturalnih reprezentacija. Oni ne žele da se njihovo značenje "prepozna", niti žele da teorijska interpretacija zasjeni njihovu inovativnu *intuiciju*. Ta ih zatvorenost interpretaciji potencijalno ograničava, ali im s druge strane katkad pomaže sačuvati krhku jezgru (doista unikatne) kreativnosti. Mit o plesačkoj autoekspresiji *de facto* je mit o svemoćnom Subjektu. Vrlo je čest kod mladih umjetnika, ali katkada zna zauzeti i čitav opseg stvaralačke karijere. Ovaj mit, paradoksalno, pokazuje nepovjerenje prema samoj umjetnosti, želeći je podrediti "autentičnosti" *životnog iskustva* (danas obično iskustva fizičke samopovrede). Tijelo mitski svemoćnog subjekta ne smije *značiti* jer bi značenje, konstituirano kao konfliktna interakcija *uvijek već* intertekstualne i interkulutralne posredovanosti, izvođačkoj osobi oduzelo - *dragocjenu* - iluziju pankreatorstva.

DRUGI MIT O TIJELU U PLESU ILI PROMETALA UMA U raspravu vrijedi uvesti i heremeneutički mit **plesa kao ideje**. Tijelo je ovdje shvaćeno samo kao instrument filozofskih, apstraktnih ideja. Tijelo je "vozilo" uma. Ono ne "znači"; ono je neispisana lutka sve dok je ne pokrenu konci filozofije. Tako su ples definirali vrlo raznorodni autori: Plutarh, Mallarmé, Valéry, djelimično i Merce Cunningham (koga više zanima arbitrarnost značenja

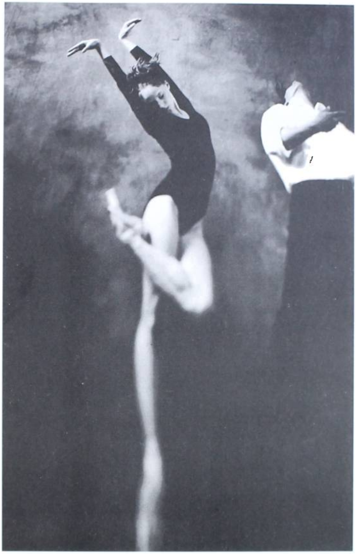
nego njegovo posvemašnje ukidanje). Unutar mitologije plesa kao ideje gesta se shvaća kao apstraktni ideogram, "misao koja se pleše". Pristup je inače karakterističan i za moderniste s početka XX. stoljeća: pod utjecajem T. S. Eliotove doktrine o "impersonalnosti" umjetnosti. Mit o plesu kao ideji, dakako, suprotan je mitu o plesu kao autoekspresivnosti (premda je jednako reduktivan), jer se ovdje smatra da umjetnik mora "žrtvovati svoju osobnost". Ples kao Ideja, osim toga, nastoji prešutjeti ideologijska značenja (političnost tijela) i nastoji se predstaviti kao univerzalistička ili arhetipska nadstruktura. U kazalištu, trajno okrenutom mogućnosti političke desakralizacije, ovakav pristup nije bitno drugačiji od formalističke i elitističke ideologije klasična baleta.

Zanimljivo je da dugotrajno kulturalno kodiranje plesa kao efemernog egzistiranja "izvan značenja" dovodi do toga da jedan dio umjetnika i danas internalizira i dalje nastavlja mistificirati upravo naslijeđe neprijateljstva prema značenju. Šezdesete su naročito shizofren spoj kulta tjelesnosti i protivljenja interepretaciji. U djelu *Against Interpretation*, Susan Sontag (1962-65) piše protiv nekritičkog prihvaćanja oficijelnih značenja, protiv starih načina gledanja, no to se shvaća kao opiranje *samom činu* interpretiranja (premda je njezin tekst dakako tek jedna od brojnih mogućih hermeneutičkih pozicija). Utjecaj Sontagove na ples vrlo je značajan. Recimo, u čuvenom *No Manifest-u* iz 1965. godine, Yvonne Rainer (usp. Cooper Albright, 1997: 19) kaže:

Ne spektaklu, ne virtuoznosti, ne transformacijama i magiji i iluziji, ne glamuroznosti i transcendenciji imidža zvijezde, ne heroizmu, ne antiheroizmu, ne jeftinoj maštariji, ne angažiranosti plesača ili gledatelja, ne stilu, ne campu, ne zavođenju gledatelja, ne ekscentričnsoti, ne kretanju, ne potresenosti.

Kao i svaka radikalna negacija u umjetnosti, i ova negacija uspostavlja novo, ali i sasvim odredjeno značenje: *Trio A* jasno je *označen* performativni stil što se sastoji od niza šetalačkih pokreta koji se zaustavljaju ili mijenjaju u onom trenutku u kojem počinju sličiti na neku gestu konvencionalnog plesnog vokabulara i koji su jedan drugome jukstapozirani na neobične načine. Šetanje je nadalje praćeno podizanjem pojedinih predmeta s poda dok se stoji na jednoj nozi itsl. Koreografija Rainerove uvodi novu estetiku KRITIKE plesa kao prikazivačke institucije i institucije *savršenog pozerstva*, nastojeći pokazati drugačiju gestualnost, usredočiti se na izvrsavanje tjelesnih zadataka i tijelo kao objekt u kretanju - bez ikakve virtuoznosti. Na djelu je očito EKSPRESIVNA REDUKCIJA. Rainerovoj je važna materijalnost pokreta i otklon od tradicionalnih plesačkih poza. Drugim riječima, ni ovdje ni igdje drugdje ne radi se o "agnosticizmu tijela"; naprotiv: radi se o uspostavljanju osobite esetetike tijela. Osobitog koreografskog "pisanja" i osobitog gledateljskog "čitanja" tijela. Ples Rainerove, koji se predstavlja kao *kretanje kretanja radi*, nikada nije lisen znacenja. Čak je i sama Reinerova kasnije (1981) kritizirala poetiku Johna Cagea koja je tvrdila kako joj je sasvim uspjelo ukinuti Značenje. Napisala je (cit. prema Franko, 1997: 295):

Kakve su dakle implikacije kejdževske abdikacije principa koji nečemu pripisuju značaj ili značenje? Riječ je o metodi što ne želi pristati na determinizam, koja želi apoteozu slučaja, metodi označitelja koji proizvode arbitraranost i označenog i označitelja... uglavnom, o poricanju i potiskivanju.



La la la human steps

O tijelu, inzistiram, ne možemo govoriti samo kao o filozofskoj ideji: ono je uvijek stjecište složenih kritičkih diskurza socijalne inskripcije - kako javnih i političkih, tako i osobnih (privatnih). Pokret se nikada ne može odvojiti od tijela, a tijelo je samo po sebi kulturalna pozornica. I komplicirana maska. NA POZORNICI tijelo je najjače mjesto parodiraranja ili osporavavanja, dakle mjesto potencijalne **eksplozije** klasične društvene kontrole uniformiranih protagonista. Dok smo još kod mita o tijelu kao ideji, recimo da njegovi korijeni po Normanu Brysonu (1997: 70-73) imaju veze s konceptom **tijela kao mehaničke igračke**, pokreta što tijelo **fragmentiraju** i prevode u "stroj" koji ponovljenim apstraktnim gestama izvršava naredbe uma, obično uklanjajući od tijela svaki trag njegove fizičke "neurednosti"; nedovršenosti; biološke cjelovitosti; procesualnosti; naročito nepredviđene eksplozivnosti. Dijalektički par "mehaničkog tijela" ili tijela koje je tu da egzekuira ideju čini i treći mit o tijelu u plesu.

TREĆI MIT O TIJELU U PLESU ILI KALIBANOV OTOK Ovaj smo kulturalni konstrukt skloni nazvati mitom o Primitivnu Tijelu; tijelu (obično etnografski različite kulture; u teatrologiji naročito temeljito obrađenom na primjeru Shakespeareova Kalibana) od kojeg se automatski očekuje veća **libidoznost**, veća **"eksplozivnost"**, ekspresivnost, instinktivnost, neposrednost. Kulturalni je kontekst tzv. "primitivnih tijela", međutim, sasvim drugačiji: ona su jednako strogo kodirana u smislu javnog i privatnog ponašanja koliko su to zapadnjačka tijela (jedino što su "nama" obično "njihovi" kulturalni kodovi nepoznati). Postkolonijalna kritika, na čelu s djelom *Orijentalizam* Edwarda Saida, stalno nas upozorava kako je Zapad prema ne-Zapadnim kulturama izgradio retoriku njihove a priori VEĆE tjelesnosti i emocionalnosti, kako bi ih lakše podvrgnuo svom simboličkom poretku "racionalnog uma", na isti način na koji su negativnim stereotipima tjelesne Drugosti i nepripadanja muškoj kulturi bile dugi niz stoljeća određivane i žene. Kada nekoga želite ostracirati, samo ga *feminizirate* ili proglasite "previše emocionalnim" ili "previše konfliktnim". Kao i žensko tijelo, "egzotične kulture plesa/tijela" zadržavaju auru jake erotičnosti za zapadnog gledatelja, ali i tjeskobnog značenja koje izmiče kontroli. Zbog toga značenje plesnih predstava ne-Zapadnih kultura treba izučavati iznimno brižno, da ne bismo upali u jeftini kič etnografskih instant-projekcija.

TJELESNI RETROVOZOR POSTMODERNE Zanimljivo je pogledati i kako izgledaju semantička žarišta plesne izvedbe u posljednjih tridesetak godina. Krajem šezdesetih ples izlazi iz kazališnih prostora na krovove kuća (Trisha Brown) ili na parkirališta. Steve Paxton i Carolee Schneemann subjekta (kasnije poznata po feminističkim performansima) uvode "kontaktnu improvizaciju" ili kotrljanje do prvog objekta. Deborah Hay u plesu inaugurira demokratsku strategiju prožimanja s publikom, "ples stanica tijela", brisanje granica proba/izvedba. Javljaju se i jaka protuslovlja: dok rock kultura uvodi seksualnu eksplicitnost tijela na pozornici, George Balanchine promovira neoklasicističku "ćudorednost", geometrizaciju pokreta, zaleđeno osmjehnuta lica plesača i akrobatsku virtuoznost tijela kao ilustracije glazbe. Ali i Balanchine govori **protiv značenja**:

Kada imate vrt prepun cvijeća, ne tražite od njih da odgovore na pitanje "Što značite? Kakva je vaša važnost?". Naprosto uživate u njima... Pa zašto onda ne uživati i u baletu na sličan način. (cit. prema Foster, 1986: 21).

Važno je podvući kako se osporavanje značenja u pravilu podudara s koreografovim odbijanjem elementarnog prepoznavanja političkog konteksta izvedbe. Nasuprot geometriji vizualne/vanjske forme Balanchinea, Martha Graham želi igrati "krajolik nutrine", želi osvijestiti arhetipske simbole. Ali nipošto ne želi linearni zaplet - zanima je putovanje kroz (jungovski obojenu) "šumu" simbola.

Merce Cunningham u sedamdesetima posve razdvaja glazbu od plesa. Zanima ga mikrorazina pokreta, individualnost svakog pojedinog tijela. I on govori kako "tijelo izražava jedino način kretanja", zazirući od toga da pokretu podari značenje. Koristi neobičan timeing, nekonvencionalne orijentacije u prostoru. Izmišlja novi vokabular pokreta. Surađuje s Johnom Cageom, inzistira na slučajnosti plesne izvedbe. Ali ima i punu redateljsku kontrolu nad scenskim događajem: recimo, planira plesni događaj oko čitanja posljednjeg govora ubijenog Roberta Kennedyja.

Sedamdesete općenito donose sve veću i sve teže izbježivu **politizaciju plesa**: Black Power, feminizam, ekologiju, gay dance. Također i utjecaj istočnjačkih tehnika "ispadanja iz vremena", ponovno zabilježen kod Cunninghama i Cagea - obojicu zanima estetika neprekinute fluidnosti pokreta i misli. 1973. godine počinje tzv. "analitički ples", koji se trudi biti sasvim impersonalan i usmjeriti pozornost na golu mehaniku tijela. Često se pleše u tišini. Njegove koreografe zanima minimalistička skulpturalnost tijela te tijelo kao metafora **tehnologije**. Prema Sally Banes, postmodernizam u plesu donosi dalju **hibridizaciju** plesnih tehnika te radikalnu kritiku (ili novo jukstapozicioniranje) i modernog plesa i baleta.

U osamdesetima, koreografi se vraćaju zahtjevnoj plesnoj **virtuoznosti i priči**. Dana Reitz radi koreografiju primarno kroz elaborirane signalne pokrete dlanova i ruku; započinju autobiografski performansi tijela, DV-8 i La La La Human Steps inzistiraju na silovitoj ekspresivnosti atletski - upravo sportski - izdrilanog tijela. Zanimljivo je da je taj sportski dril vezan i za novu estetiku snažnog, nabildanog, maskulinog tijela koje preplavljuje pozornicu. U istom periodu počinje raditi i Pina Bausch (cit. prema Broadhurst, 1999: 70), koja izjavljuje kako je "ne zanima kako se ljudi kreću", zanima je "ŠTO ih pokreće". Zanima je politika, i to lijeva politika. Heiner Müller, govoreći o Bauschovoj, koristi metaforu "komadanja slika pred našim očima" (ib., str. 71), zato što *Tanztheatre* Bauschove odbija konformističku ideologiju plesa kao mjesta "lijepih slika" - jak je utjecaj Brechta i Artauda, odakle proizlazi i **insceniranje nasilja nad tijelom i kritika socijalne dresure tijela**. U djelu *Café Müller* (1978), Bauschova na scenu izvodi dvije plesačice koje plešu **zatvorenih očiju**, dok scenograf pred njima neprestano razmiče stolice o koje bi se mogle spotaknuti. One se silovito zalijeću u zidove, kližu s površina koje su dotaknule, udaraju vlastito tijelo i sudaraju se s **tuđim tijelima**. Njihovi pokreti sugeriraju izoliranost, alijenaciju, nemogućnost uspostavljanja zagrljaja (svaki se dodir nasilno prekida), stalnu - slijepu - potragu za osloncem. Kao i u slučaju mnogih suvremenih tragedija, stalna je tema nemogućnost komunikacije. **Vokabular pokreta koji Bauschovu zanima preuzet je od kretnji iz svakodnevice**. U djelu *Arien* (1978), pozornica je pretvorena u bazen dubok dvadesetak centimetara, u kojem operne arije prate parodične izvebde narcističkih baletnih diva. Osim toga, tijela koja se u predstavi isprva

pojavljuju sasvim odjevena, tijekom izvebe i stalnog namakanja u vodi postaju sve "providnija", *pomaljaju* se sve jasnije kroz nanose mokre odjeće i rastopljene šminke. Dramaturgija simultanosti i slobodne asocijacije motiva kod Bauschove posve zamjenjuje "priču". Iznimno su joj važne emocionalne situacije: pokušaj samoubojstva, nemogućnost ljubavnog susreta, bijesni ispad itsl. Izvedba potencirane, katkad i grotskno naglašene gravitacijske težine tijela, neprestano ismijava ideologiju baleta. Dramatrugrija pokazuje puno sličnosti s oniričnom ili nadrealističkom montažom slika. Bauschova, i po vlastitu priznanju i po mišljenju kritičara, nije feministička autorica: u njezinim predstavama ženski likovi obično ne mogu izaći iz tradicionalnih pejorativnih ili biologističnih kodiranja tijela. Eksplodirati može samo scenska slika, ali ne i rodna ili klasna uloga.

Jedna druga postmodernistička izvođačica, Lauri Anderson, kao i već spomenuti Heiner Müller, služe se tehnikom fragmentacije i dekompozicije konvencionalnih značenja. Oboje želi izbjeći jednom odgonetnuto značenje: UMNOŽITI signifikaciju nizanjem slabo povezanih slika, zvukova i pokreta (slogan Andersonove glasi: *Welcome to the difficult art*; usp. Kellner, 1995: 289). Kod mnogih kazališnih umjetnika zadnje tri dekade spajaju se plesni, dramski i glazbeni izričaj. To ne znači da djela postaju "nove opere", ali plesači počinju govoriti i glumiti, kao što glumci počinji plesati. Granica "teatralnog" je otvorena za svaku živu izvedbu, kao što je i granica plesnog otvorena za svako tijelo na pozornici.

Plesno i dramsko naročito se zanimljivo susreću u djelu Tadeusza Kantora, posebno u predstavi *Dead Class* (1975), u kojoj razred "ostarjelih i mrtvih" studenata očajničkim gestama pokušava odgovoriti na nepostojeća pitanja: manijakalno gestikulirajući ili posve depresivno ležeći na stolici, mrmljajući ili drhteći u stalnom strahu da su ponudili "krivi" odgovor (usp. Gilpin, 1996: 117). Ovdje je također inscenirano jedno specifično ZNAČENJE, značenje nejenjavajuće traume kažnjenog i ušutkanog tijela, ispadanje iz verbalnog jezika. Traume koja se samo kroz "teatar mrtvih" može i probiti do izričaja. No smrt kojoj publika svjedoči, trauma koju glumci ponovno igraju, donosi upravo interpretacijsko zaliječenje.

Krajem devedesetih scenu zaposijeda "eksplicitno tijelo u izvedbi", prema terminologiji Rebecce Schneider (1997). Redukcija tijela na kožu, materijalnost, materiju, antiteatralnost ili jake parodije teatralnosti. Najjači predstavnici ovog trenda bijahu i gosti *Tjedna plesa 2001*: Jérôme Bel, La Ribot. (Prošle godine vidjeli smo i Veru Mantero, a istoj koreografskoj struji pripadaju i Boris Charmatz i Felix Rückert).

Što je za njih karakteristično?

Počnimo od Jérôme Bela. Scena njegovih predstava obično je ogoljeno i suho "radno mjesto", dok je tijelo tek "radni materijal". Nastupa se bez dizajna svjetla, bez dizajna zvuka, bez kostimografije, bez klasične scenografije. Ogoljivanje postupaka nerijetko prati i golotinja tijela: koža kao mjesto koreografije. Drugu liniju čini Belova kritika bilo kakvog konzumerskog ornamentiranja tijela: *Shirtology* (1997) nudi sekvence svlačenja dizajnerskih majici; *Jérôme Bel* (1995) ispisivanje tijela Revlonovim ružem za koje je odmah na istoj koži dopisana i tržišna cijena; *The Last Performance* (1998) koncepte Shakespeareova Hamleta "prevodi" u nazive parfema Calvina Kleina itd. Tijela



La Ribot

sudionika predstave su eksplicitno "neplesačka", "nesavršena", parodična prema fizičkom drilu. Iako se povremeno čini kako koreografa zanima simboličko i stvarno ranjavanje, probadanje, ispisivanje ili fizičko degradiranje tijela (rječnikom Rolanda Barthesa: "hermeneutika rane"), Belove korpografije obično tematiziraju jedino deridaovski definirano kulturalno nasilje neizbježne "napisanosti" ili "ispisanosti" svakog, pa tako i izvođačkog tijela. Tijelo, doduše, može reagirati i "povraćanjem" prevelikog kulturalnog kodiranja, recimo u Belovoj briljantno ironičnoj predstavi *The Show Must Go On* (2000). Ondje glazbeni pop hitovi služe kao gotovo univerzalno "prepoznatljivi" auditivni citati iz konzumerističke mitologije tijela od kojeg očekujemo da bude *zabavljeno* i da nas *zabavlja* socijalnim plesom ili da bude glamurizirano već i samom glazbenom potkom filmskih uspješnica, pri čemu Belovi scenski izvođači ODBIJAJU svojim performativnim tijelima slijediti ma koju od zabavljačkih konvencija. Uzmak od simuliranja pop-mitova ujedno čini semantički sadržaj predstave *The Show Must Go On*. Riječ je, dakle, o koreografu koji je i te kako svjetan da tijela uvijek znače, što ga dovodi do posebne vrste **protestne** hiperretoričnosti.

Belova zaokupljenost *ispisivanjem* tijela nalazi srodnicu u španjolskoj koreografkinji Marie Ribot - performativnoj analitičarki kulture opsesivnog *iščitavanja* tijela. Ribotova također zna da su značenja **agresivna** poput kompjutorskih virusa (kad ih jednom dobiješ, više ih se ne možeš riješiti), ali prema čitavom procesu signifikacije zadržava duboku skepsu - i humor - performera: ona sumnja u svaku vizualnu informaciju o tijelu (pogotovo nagom i ženskom); u svaku "kontrolu gledanja". Njezina golotinja tako postaje antigolotinja, u kojoj IZGLED prestaje biti mjesto konačne ZApisanosti. Voajerzam kulture odbačen je početnom gestom njezine predstave *Mas Distinguidas* - silovitim odgurivanjem zrcala. Humor Ribotove, nadalje, donosi još jednu **eksplozivnu** strategiju izvedbe: praskanjem u smijeh praska i konvencija kojoj se smijemo. Imajući na umu razodjevenost Marie Ribot, prisjetimo se da totalnu utopiju "neoznačenosti" golotinje sugerira i jedna od najjačih suvremenih teoretičarki tijela, Peggy Phelan, u studiji: *Unmarked. The Politics of the Performance* (1993). Njezina teza glasi:

Kada bi reprezentacijska vidljivost značila moć, tada bi skoro gola mlada bjelkinje upravljale zapadnom kulturom (Phelan, 1993: 10).

No "vidljivost" je nagog ženskog tijela toliko proširena i apsolutna da je golotinja skoro pa maska **nevidljivosti ili neoznačenosti**. Uspjeh Ribotove upravo je u bjesnohumornom raskidu s tradicijom automatizirane pornografije ženskog tijela kao voajerističkog fetiša.

Parodije "žive pristunosti" i "autentičnosti" golog tijela uprizoruje i Felix Ruckert 1995. godine u komadu Hautnah (ili "Blizu kože"). Ondje gledatelj i izvođač, u omjeru 1:1, ulaze u kutiju u kojoj gledatelj mora osjećati i mirisati fizičku blizinu nagog izvođača. Susret/dodir traje petnaest minuta. I ovdje je u pitanju radikalna kritika vizualnog režima: Ruckert protestira protiv DISTANCIRANOG gledanja SAVRŠENIH tijela. Njegova predstava gotovo dječjom gestom obračunavanja pritišće lice i nos gledatelja tijelu performera samo da bi dokazala simboličku nelagodu obostranog susreta.

Posebnu vrst postmodernog teatra tijela čini i Orlan, čije operacije kirurškog plesa nad tijelom prelaze četiri granice pokazivačkih medija: teatra, likovne umjetnosti, medicine, politike. I ovdje je protagonist u stvari umjetnikova KOŽA te metodologija socijalne inskripcije na koži. Tijelo prestaje biti utopijski projekt "prekrasnih metamorfoza" à la Madonna; distopija nemoguće ljepote. I kod Orlan je naglasak na ironičnoj fragmentaciji socijalnih značenja: ona želi "čelo Leonardove Mona Lise, bradu Boticellijeve Venere i oči Geromeove Psihe" (Auslaneder, 1997: 128). Teoretičari postmoderne zamjeraju joj suučesništvo s mehanizmom represije koji parodira: ona je naime idealni poligon ozbiljno shvaćene primjene kozmetičke propagande; inačica farse Michela Jacksona i postizanja "savršenog bijelog lica". S druge strane, Orlan pokušava poreći "fundamentalizam" tijela: njezin tretman kože ne razlikuje se od tretmana teksta po kojem možemo križati ili brisati pojedine riječi.

Kanadska pleačica Marie Chouinard također istražuje "materijalnost" tijela: plesna točka uključuje ponavljane pokrete pranja kose, prolijevanje vode po prostoru pozornice i lirično klizanje tijela površinom prolivene vode. Feministička kritičarka Ann Cooper Albright (1997:108) smatra da je jaka tematizacija tijela kod suvremenih umjetnica odgovor na tijelo kao dugotrajni prostor opresije: izbijanje tjelesne stigmatizacije moguće je jedino drugačijim vokabularom kreativnosti i ekspresivne snage TIJELA.

I aktivističke i antikonzumerističke plesne prakse (ovdje selektirane prema mojim, dakako subjektivnim, kriterijima izvedbenih žarišta) u posljednjih su se četrdesetak godina u prvom redu "borile" s istim *značenjima* s kojima su se bavili i dramski tekstovi, video art, film. Semantofobija je, međutim, najupornije pratila upravo "najtjelesniju" umjetničku formu - plesnu izvedbu. Zato što je tijelo najteže izmiče nijemim *klišejima* civlizacije oka? Kako pokazuje Marie Ribot, režim vida može se pobijediti i vlastitim oružjem: plesnom dekonstrukcijom *općih mjesta* vizualne kulture.

PLES KAO TEORIJA, TEORIJA KAO PLES: MALA EKSPLOZIJA DISKURZIVNE GRANICE

Pokušavam predložiti da ples shvatimo kao "stilizirani jezik kulture tijela" (Polhemus, 1993: 8); jezik koji uvijek proizvodi mnoga značenja i jezik koji je namijenjen komunikaciji s publikom, samim time i semantičkom dekodiranju. Kao što kaže plesna umjetnica i teoretičarka Marianne Goldberg (1997: 313):

Smještam samu sebe u središte značenja - točno na ono kontradiktorno mjesto koje oblikuje značenja tijela.Nisam samo skulptura kulturalnog krajolika, površina na koju se projiciraju značenja. Ja sam presjecište: Intenzivne promjene percepcije redefniraju moje tijelo, moju žudnju prema pokretu, lansiraju informacije. Moje je tijelo vozilo psihološkememorije ili/i emocionalno straište traume ili/i inprint verbalnog jezika ili/i vizualna slikaili/i antena za percipiranja okoliša ili/i antena za primanje psiholoških podražaja.

Presjecište značenja je **konfliktno, eksplozivno** mjesto. Tijelo u svakom trenutku može prestati biti poslušna socijalna mašina. Ples dapače inscenira samu točku eksplozije. Budući da je složena točka konvergencije svih spomenutih značenja, tijelo je proces koji ni izvođač ni publika ne mogu do kraja nadzirati: značenje nastaje negdje između njih. **Proces pisanja tijela,** bilo da je u pitanju koreografija ili kritika, kao što smo već rekli, ujedno

je i proces označavanja tijela: brisanja starih i dodavanja novih inskripcija, postizanja otvorene i pluralne označenosti. Označavanje, jezično označavanje tijela ili tjelesno označavanje jezika, mogu nas i zarobiti i osloboditi. Tijelo i jezik su procesi stalnog kretanja i prožimanja: Strah od značenja možda maskira strah od samosuočenja ili strah od aktiviranja vlastita pokreta: *Sve dok se čini da su opozicije (razlike) bogom dane, prisutne i prije i nakon svog našeg promišljanja, "prirodne", sve dok nema konflikta ni sukoba, nema ni dijalektike, nema promjene, nema pokreta* (Wittig, 1982: 64-65).

Bibliografija

Alderson, Evan (1997): "Ballet as Ideology: Giselle, Act 2", iz Meaning in Motion, ur. Jane C. Desmond, Durham: Duke Un. Press; Auslander, Philip (1997): From Acting to Performance, London: Routledge; **Balanchine, George** (1982), "Towards a Sexual Politics of Dance", Contact Quartery, 7.3/4; **Bartky, Sandra Lee** (1988); "Foucault, Femininity and the Modernisation of Patriarchal Power", iz Feminism and Foucault, ur. Irene Diamond and Lee Quinby, Boston: Northeastern Un. Press; **Broadhurst, Susan** (1999): Liminal Acts, London: Cassell; **Butler, Judith** (1993): Bodies that Matter: On Discoursive Limits of "Sex", New York: Routledge; **Cixous, Helene** (1991): Coming to Writing, Cambridge MA: Harvard UP; **Daly, Ann** (1987/88): "Classical Ballet: A Discourse of Difference"; iz Women and Performance: A Journal of Feminist Theory, 3.2, str. 57-67; **Derrida, Jacques** (1996): "Videor", iz Resolutions: Contempora Video Practices, ur. Michael Renow i Erika Suderburg, Minneapolis: Un. of Minnesota Press; **Foster, Susan Leigh** (1986): Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance, Berkley: Un. of California Press; **Foucault, Michel** (1985): The Uses of Pleasure, New York: Pantheon; **Franko, Mark** (1997): "Some Notes on Yvonne Rainer, Modernism, Politics, Emotion, Performance, and the Aftermath", iz Meaning in Motion, ur. Jane C. Desmond, Durham: Duke Un. Press; **Fuchs, ELinor** (1996): The Death of Character, Bloomington: Indiana UP **Gilpin, Hejdi** (1996): "Lifelessness in movement, or how the dead move? Tracing displacement and and disappearance for movement performance" iz Corpographies, ur. S.L. Foster, London Routledge; **Glover, David i Kaplan, Cora** (2000): New Critical Idiom Genders, London: Routledge; **Goellner, Ellen W. i Murphy, Jacqueline Shea**, ur. (1995): Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance, New Brunswick: Rutgers Un. Press; **Goldberg, Marianne** (1997): "Homogenized Ballerinas", iz Meaning in Motion, ur. Jane C. Desmond, Durham: Duke Un. Press; **Graham, Martha** (1963): "Martha Graham Speaks", Dance Observer, April Special Issue; **Grosz, Elizabeth** (1994): Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism, Bloomington: Indiana Un. Press; **Irigaray, Luce** (1974): The Speculum of the Other Woman, Ithaca: Cornell UP; **Jones, Amelia** (1998): Body Art: Performing the Subject, Minneapolis: Un. of Minnesota Press; **Kellner, Douglas** (1995): Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and Postmodern, London: Routledge; **Kristeva, Julia** (1991): Strangers to Ourselves, New York: Columbia UP; **Lacey, Nick** (1998): Image and Representation: Key Concepts in Media Studies, New York: St. Martin Press; **Mayer, Hans** (1981): Autsajderi, Zagreb: GZH; **Susan Leigh Foster** (1996): "The Ballerina's Phallic Pointe", Corpographies, ur. Susan Leigh Forster, London: Routledge; **Mulvey, Laura** (1985): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", iz Movies and Methods vol. 2, ur. Bill; **Nichols**, Berkley: California Un. Press; **Nochlin, Linda** (1999): "Zašto nema velikih umjetnica?", iz Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti, Zagreb: Centar za ženske studije; **Phelan, Peggy** (1993): Unmarked. The Politics of the Performance, NY: Routledge; **Polhemus, Ted** (1993): "Dance, Gender and Culture", iz Dance, Gender and Culture, ur. H. Thomas, London: Macmillan **Sayers, Lesley-Anne Sayers** (1993): "She Might Piruette on a Daisy and it Would Not Bend: Images of Femininity and Dance", u Dance, Gender and Culture, ur. H.; **Thomas**, London: Macmillan Press, str. 164-84; **Schneider, Rebecca** (1997): Explicit Body in Performance, London: Routledge; **Zeitlin, Froma** (1996): Playing the Other, Chicago: Un. of Chicago Press; **Wittig, Monique** (1982): "The Cathegory of Sex", Feminist Issues (Fall 1982)

9 771331 010006